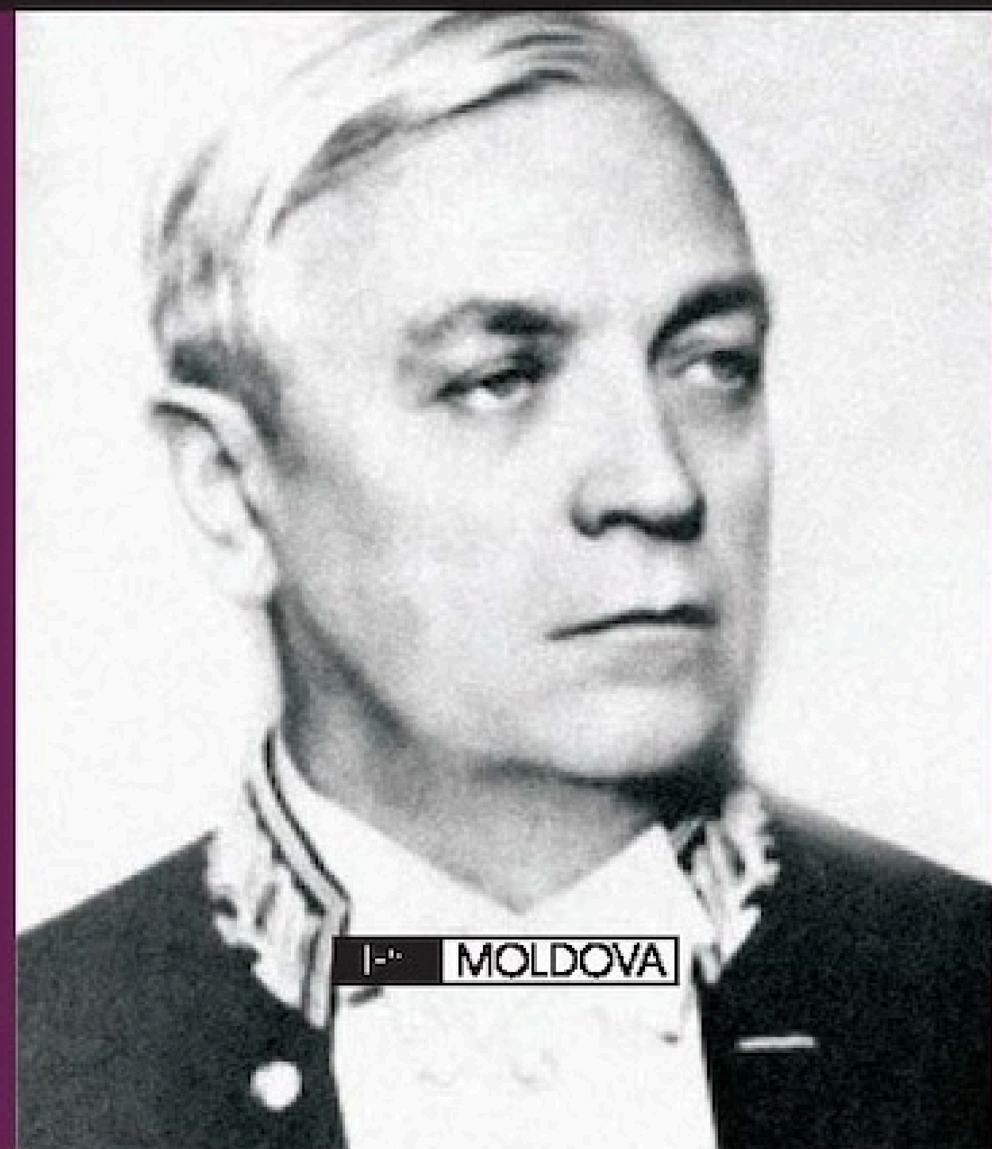
GHEORGHE GLODEANU

Liviu Rebreanu
Ipostaze ale discursului epic



GHEORGHE GLODEANU

Liviu Rebreanu.
Ipostaze ale discursului epic

GHEORGHE GLODEANU

Liviu Rebreanu

Ipostaze ale discursului epic

Ediția a II-a, revăzută

TIPO MOLDOVA

„Nu există roman psihologic sau social, sau cum le mai clasifică critica savantă. Există romanul pur şi simplu, care trebuie să fie, în acelaşi timp, şi psihologic, şi social, şi fantastic, şi istoric... Căci romanul e o lume întreagă, de la Dumnezeu până la ultima gânganie, o lume specială, cu viaţa ei proprie, şi totuşi atât de apropiată de sufletul general omenesc încât oricine să o poată reconstitui cu fantezia..."

Liviu Rebreanu

I. POETICA ROMANULUI

Asemenea lui Eminescu în poezie, apariţia lui Liviu Rebreanu în cadrul evoluţiei prozei româneşti reprezintă un moment privilegiat, autorul ***Răscoalei*** fiind considerat unul din creatorii romanului românesc modern. Într-adevăr, până la „momentul Rebreanu", romanul românesc a înregistrat destul de puţine reuşite: ***Ciocoii vechi şi noi*** (1863) de Nicolae Filimon, ***Viaţa la ţară*** (1894-95) şi ***Tănase Scatiu*** (1895-96) de Duiliu Zamfirescu, ***Mara*** (1906) de Ioan Slavici, ***Arhanghelii*** (1913) de Ion Agârbiceanu, ***Neamul Şoimăreştilor*** (1915) de Mihail Sadoveanu. Spre deosebire de Hortensia Papadat-Bengescu care a avut un rol deosebit în descoperirea oraşului şi în orientarea prozei înspre sondarea adâncimilor psihologice, Liviu Rebreanu contribuie din plin la dezvoltarea romanului realist social şi obiectiv. Deşi inegală valoric, opera scriitorului se dovedeşte impresionantă, însumând un mare număr de nuvele, romane şi piese de teatru. Anunţând problematica grandioaselor proiecte epice de mai târziu, volume de proză scurtă precum ***Frământări*** (1912), ***Golanii*** (1916), ***Mărturisire*** (1916) sau ***Răfuiala*** (1919) alcătuiesc un experiment literar necesar, un răgaz de acumulări fertile ce pregătesc ascensiunea valorică de mai târziu. Seria marilor creaţii este inaugurată prin romanul ***Ion*** (1920), volum urmat la intervale destul de regulate de noi opere sociale şi psihologice: ***Pădurea***

spânzuraților (1922), ***Adam și Eva*** (1925), ***Ciuleandra*** (1927), ***Crăișorul*** (1929), ***Răscoala*** (1932), ***Jar*** (1934), ***Gorila*** (1938) și ***Amândoi*** (1940).

Spirit extrem de viu și neliniștit, Liviu Rebreanu face parte, alături de Tudor Arghezi, din categoria acelor creatori pentru care scrisul reprezintă o „dificultate învinsă". Pentru a pătrunde în tainele acestui „homo faber", cititorul de azi are la dispoziție numeroase interviuri, articole programatice, mărturisiri și note zilnice în măsură să circumscrie profilul spiritual al autorului. Ele au fost reunite în ampla culegere intitulată ***Amalgam***[1], în ***Caietele*** de creație[2], precum și în numeroasele fragmente de ***Jurnal***[3], opere în măsură să circumscrie profilul spiritual al *teoreticianului* („omului poietic") Liviu Rebreanu. La toate acestea se adaugă notele și comentariile extrem de minuțioase realizate de Niculae Gheran în ediția sa critică. Tentativa de a reconstitui crezul artistic al scriitorului se dovedește cu atât mai fascinantă cu cât opera memorialistică ne lasă să pătrundem în laboratorul intim al unui artist de excepție și ne permite să decodificăm cu exactitate crezul său artistic.

Liviu Rebreanu nu a urmărit să își expună în mod sistematic concepția despre roman - de unde numeroasele reluări și nuanțări ale unor afirmații cu o evidentă valoare programatică - dar confesiunile sale cuprind suficiente informații pentru a circumscrie în profunzime o originală și personală poetică a genului. Pentru Rebreanu, romanul e un univers extrem de cuprinzător, care nu poate fi doar social, psihologic, fantastic sau istoric, ci este toate acestea la un loc: *„Căci romanul e o lume întreagă, de la Dumnezeu până la ultima gânganie, o lume specială, cu viața ei proprie și totuși atât de apropiată de sufletul general omenesc, încât oricine să o poată reconstitui cu fantezia..."*[4] Scriitorul are sentimentul totalității lumii, iar literatura, axată pe conceptul de *mimesis*, nu face altceva decât să

copieze o realitate extrem de complexă, altfel spus să ofere iluzia vieții eterne. Transformând „pulsația vieții" în „pulsație epică", Liviu Rebreanu consideră viața modelul suprem al artei, model care conferă și ritmul cărților sale. În acest sens, faimoasa căutare a frazei inițiale traduce tocmai efortul de a găsi niște corespondențe cât mai exacte între „pulsația vieții" și „pulsația romanului", cartea însăși fiind concepută (după principiile impuse de naturaliști) asemenea unui organism viu. De altfel, interpretările mai recente (Alina Pamfil, Mircea Muthu, Ion Simuț) așază creația rebreniană sub pecetea unei *poetici a organicului.* Așa cum a relevat Alina Pamfil, organicul *„determină atât raportul dintre artist și poporul pe care îl reprezintă", „dintre creația artistică și spiritualitatea căreia îi dă un nume",* cât și *„raportul dintre eroi și universul uman pe care îl sintetizează".*[5] Organicitatea definește configurația internă a operei, dar marchează și condiția personajelor.

Homo faber în adevăratul înțeles al cuvântului, Liviu Rebreanu își formează o disciplină a scrisului, programul acesta de lucru extrem de riguros fiind respectat cu o regularitate demnă de invidiat. Prozatorul se așază la masa de scris exclusiv noaptea, deoarece numai acum poate găsi liniștea care să îi permită o concentrare desăvârșită. În plus, întunericul facilitează eliberarea de regimul diurn și transpunerea în lumea imaginarului. Travaliul este început pe la orele 22-23 și ține până în jurul orelor 5-6 dimineața. Rebreanu distruge mitul romantic al inspirației. „Muza" nu este invocată niciodată, ci silită să se manifeste în fiecare noapte. Dacă Alecsandri se așeza la masa de scris exclusiv în momentele de „har", pentru autorul ***Crăișorului*** inspirația se reduce doar la o problemă de concentrare. Scrisul se dovedește însă o „plăcere chinuitoare", sintagmă ce amintește de „farmecul dureros" din lirica lui Eminescu. Momentele de

criză nu sunt rare, de multe ori dimineaţa sosind fără ca autorul să fi aşternut pe hârtie două fraze mulţumitoare. În antiteză cu facilitatea scrisului sadovenian, pentru Liviu Rebreanu creaţia echivalează cu o extraordinară şi permanentă luptă cu cuvintele, frământate la modul arghezian timp de „mii de săptămâni". Odată schiţat, subiectul se transformă într-o veritabilă obsesie.

O caracteristică esenţială a operei lui Liviu Rebreanu este *documentarea extrem de migăloasă,* caracteristică romanului de tip balzacian. Cu toate acestea, marea aventură care este creaţia îşi are legile ei proprii, ce nu țin seama adesea de materialul acumulat anterior. Ca urmare, realitatea nu constituie pentru romancier decât un pretext pentru a crea o lume nouă, care îşi are legile, personajele şi întâmplările ei specifice. Documentarea se dovedeşte însă importantă în crearea atmosferei. Adevărat demiurg în lumea imaginarului, Liviu Rebreanu creează nişte personaje extrem de puternice (specifice modelului narativ obiectivat), care se trezesc la viaţă, desprinzându-se de pe fila de manuscris. Scriind, autorul are senzaţia stranie că protagoniştii operei sale se găsesc alături de el în odaie. Ba mai mult, uneori îi răsună în urechi cuvintele acestora sau i se pare că îi vede preț de câteva clipe în carne şi oase. Marea dificultate cu care se vede confruntat scriitorul este aceea de a găsi expresia cea mai potrivită pentru a zugrăvi întocmai caracterul imaginat.

Pentru artizanul care a fost Liviu Rebreanu, adevărata problemă nu a constituit-o scrierea unui roman - eveniment încărcat de neprevăzut - ci transcrierile repetate cerute de migăloasa operaţie de finisare a cărţii. Despre această muncă scriitorul ne dezvăluie următoarele: *„Transcrierea înseamnă munca meticuloasă de completări, suprimări, şlefuiri, de rotunjire şi echilibrare. Partea aceasta e cea istovitoare. Am transcris pe* ***Ion*** *de trei*

ori, ***Pădurea spânzuraţilor*** *de două ori, iar* ***Adam şi Eva*** *de asemenea de două ori. Nu e vorba de copieri parţiale, ci de refaceri integrale de la primul la ultimul cuvânt..."* [6]

Autorul nu se sfieşte să îşi formuleze rezervele faţă de naraţiunea la persoana întâi, naraţiune aflată la mare cinste în perioada interbelică, fiind considerată o condiţie esenţială a autenticităţii. Hiperbolizarea eului este văzută ca o reminiscenţă anacronică a romantismului, situarea creatorului în centrul universului fiind posibilă la scriitorii secolului al XIX-lea, nu însă şi în perioada dintre cele două războaie mondiale. Prozatorului îi vine greu să vorbească despre crezul său artistic, deoarece nu a avut răgazul necesar ca să elaboreze un studiu riguros pe această temă. Ba mai mult, în momentul în care se apucă de scris, el nu se gândeşte niciodată să respecte anumite cerinţe programatice. Sub acest aspect, studiul intitulat ***Cred*** din volumul ***Amalgam***[7] se dovedeşte semnificativ. Chiar dacă nu sunt expuse în mod sistematic, Rebreanu emite câteva idei esenţiale despre artă. Astfel, prozatorul precizează că scrisul nu i s-a părut niciodată o jucărie agreabilă sau o jonglerie de fraze. Pentru el, arta înseamnă, înainte de toate, *creaţie de oameni şi de viaţă*. Nu e greu să recunoaştem aici coordonatele estetice ale romanului de tip balzacian, care identifica procesul creaţiei artistice cu misterul demiurgic al genezei. Alcătuindu-şi un univers propriu, pe care îl populează cu nişte personaje vii, având o existenţă proprie, scriitorul este avansat la condiţia unui demiurg în lumea imaginarului. Pe Rebreanu nu îl interesează frumosul (considerat „o născocire omenească"*)*, ci îl atrage, aşa cum am văzut, *pulsul existenţei*. Când artistul reuşeşte să închidă în cuvinte câteva clipe de viaţă adevărată, opera devine mai preţioasă decât toate frazele frumoase - dar gratuite - din lume. Naşterea, iubirea şi moartea alcătuiesc nu numai experienţele decisive ale existenţei, ci şi preocupările

fundamentale ale scriitorului care doreşte să creeze viaţă. Desigur, o asemenea literatură nu va reuşi să îi mulţumească pe cei care pretind de la opera de artă rafinamente de ordin stilistic, extravaganţe sentimentale sau povestiri anecdotice de salon. Profund dezamăgiţi, aceştia vor trebui să îşi satisfacă curiozitatea apelând la un alt gen de creaţii.

Spirit teluric, Rebreanu vede literatura adânc înrădăcinată în tradiţiile artistice autohtone, în realitate. După părerea sa, calitatea esenţială a unui scriitor autentic e *sinceritatea*, atât faţă de sine, cât şi faţă de artă. Ea nu este echivalată cu subiectivitatea naraţiunii la persoana întâi, ci, dimpotrivă, înseamnă o perspectivă rece, obiectivă asupra realităţii. Pe lângă reflectarea minuţioasă, fotografică a societăţii, un alt deziderat extrem de important al esteticii realismului tradiţional este *tipologia*. Pentru Liviu Rebreanu, creaţia de personaje nu se reduce la *mimesis,* ci echivalează cu un proces de sinteză. Folosind cuvintele scriitorului, *„a crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenţi. Asemenea realism sau naturalism e mai puţin valoros ca o fotografie proastă. Creaţia literară nu poate fi decât sinteză. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi având şi trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au şi în viaţă toţi oamenii, dar trăieşte numai prin ceea ce are unic şi deosebit de toţi oamenii din toate vremurile. Unic însă e numai sufletul"*.[8] În cartea pe care o consacră autorului ***Răscoalei*** [9], Mircea Muthu atrage atenţia asupra faptului că, la fel ca şi în universul lui Blaga sau cel al lui Sadoveanu, lumea lui Rebreanu este organizată după tipare arhaice. Acest lucru explică de ce *omul* este văzut de autorul lui ***Ion*** mai ales în ipostaza de ţăran, ipostază ce dobândeşte valoare arhetipală, marcând identificarea lui cu însuşi poporul român. Consecinţa este marcarea unor diferenţe ireconciliabile între sat şi oraş, satul fiind - într-o viziune ce păstrează o serie de reminiscenţe semănătoriste -

adevăratul rezervor al energiilor naționale. După convingătorul excurs privind geneza personajelor sale, Rebreanu ne furnizează și o concentrată definiție a metodei pe care a adoptat-o. Potrivit „formulei" menționate mai sus, *realismul* nu ar fi altceva decât *„viață eternizată prin mișcări sufletești"*.[10] Grija deosebită a scriitorului pentru crearea unor tipuri specifice lumii evocate se poate constata și în onomastică. În manieră tradițională, există o strânsă corelație între numele personajelor și fizionomia lor morală. Ba mai mult, în anumite cazuri, numele determină însuși destinul protagoniștilor. Asemenea considerații dedicate categoriilor romanului ne dezvăluie faptul că, în perioada interbelică, apar numeroși scriitori cu o înaltă conștiință artistică. Chiar dacă nu lasă după ei niște tratate de teorie literară, aceștia se dovedesc niște excelenți practicieni ai romanului, iar practica scriiturii generează o serie de meditații teoretice.

S-a vorbit deja foarte mult despre „stilul cenușiu", lipsit de ornamente al lui Liviu Rebreanu. În această problemă, opinia enunțată de prozator este aceea că expresia rămâne într-adevăr temelia creației, dar nu ca scop, ci doar ca mijloc de exprimare a ideilor. De dragul unei fraze strălucite sau a unei împerecheri reușite de cuvinte, el nu se arată dispus să sacrifice o intenție. Decât șlefuită și inexactă, prozatorul preferă ca expresia lui să fie bolovănoasă, etichetată drept „anticalofilă", dar să îl ajute să spună ce vrea. De altfel, Rebreanu nutrește convingerea că, în operele de creație, strălucirile stilistice se obțin, de regulă, în detrimentul preciziei și al mișcării de viață: *„De altfel, cred că e mult mai ușor a scrie «frumos», decât a exprima exact. Poate nu e o simplă întâmplare că toți creatorii mari de viață s-au mulțumit să scrie bine și au neglijat floricelele stilistice după care se prăpădeau contemporanii. Precum iarăși nu trebuie uitat că tocmai stilul e mai trecător într-o operă de artă"*.[11] Căutarea expresiei exacte, a

„cuvântului ce exprimă adevărul" presupune mult zbucium, dar numai acesta este în măsură să urmărească sinuozitățile sufletului uman. Merită să reținem în această problemă și opinia lui Mircea Muthu, care este de părere că faimosul „bolovănism" ce poate fi identificat în limbajul lui Liviu Rebreanu nu se datorează neglijențelor de ordin stilistic, ci *„adecvării depline la* **ritmul** *adesea* sincopat *al cotidianului"* [12], adică este un atribut al modernității.

O altă idee esențială privind crezul artistic al lui Liviu Rebreanu se referă la valoarea etică a creației. Potrivit spiritului cartezian al romancierului, arta ca simplu element ludic este un fenomen incomprehensibil, asemănător unei vieți fără o finalitate precisă. Susținând ideea dimensiunii etice a creației, Liviu Rebreanu se înscrie în bogata tradiție a scriitorilor transilvăneni, de la Ioan Slavici și George Coșbuc până la Ion Agârbiceanu și Octavian Goga. Aceasta nu înseamnă însă neapărat artă cu teză, de unde și precizările: *„Arta n-are menirea să moralizeze pe om, evident, dar poate să-l facă să se bucure că e om și că trăiește, și chiar să-l facă om. Contemplarea vieții pe care o oferă creația poate fi uneori mângâietoare ca o rugăciune..."* [13] Asemenea idei, care nu sunt nici prea noi, nici prea originale și care nu au fost expuse într-o manieră prea coerentă, au reușit, totuși, să stea la baza unei creații de excepție. Aceasta în antiteză cu zgomotoasele articole-program ale literaturii de avangardă, mișcare ce s-a dovedit până în final doar *„o pușcă încărcată cu zgomot pur"*.

Deosebit de atent la ceea ce se petrece în jurul său, marele scriitor studiază ascendența literaturii române, mai ales faza de maturitate la care a ajuns proza prin intermediul romanului. Dacă înainte de primul război mondial apărea doar câte un roman mediocru la un interval de câțiva ani, în

perioada interbelică situaţia se schimbă radical prin extraordinara proliferare a genului. Aceasta înseamnă apariţia anuală a mai multor creaţii de excepţie, precum şi existenţa unor scriitori de vocaţie. O altă tendinţă semnalată este cea a supremaţiei absolute a speciei, în detrimentul nuvelei şi a povestirii ajunse în dizgraţie. Rebreanu este optimist în privinţa destinului literaturii române şi îşi pune chiar şi o problemă de receptare, fapt mai puţin obişnuit în epocă. Optimismul său izvorăşte tocmai din numărul mare de cititori, setea acestora de lectură alcătuind o garanţie sigură în privinţa înfloririi literaturii şi a profesionalizării scrisului. Prozatorul salută cu entuziasm procesul înfloririi romanului, a cărui abordare reprezintă o veritabilă piatră de încercare ce pune capăt diletantismului. În 1926 Rebreanu afirmă că a citit *toate* romanele româneşti publicate în ultimii zece ani, preferinţele sale mergând înspre Ion Minulescu, Corneliu Moldovanu, Ion Agârbiceanu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Carol Ardeleanu şi Ionel Teodoreanu. Romancierul a manifestat o deschidere deosebită şi faţă de valorile literaturii universale, grija pentru lectură fiind la fel de mare ca şi cea pentru scris. Curiozitatea intelectuală (firească) a prozatorului se explică prin faptul că arta reprezintă o permanentă confruntare a valorilor, astfel încât a realiza ceva mai puţin perfect sau original decât un confrate aparţinând literaturii universale înseamnă a crea o operă sortită morţii. Cu toate acestea, preferinţele scriitorului se dovedesc adesea subiective şi nu se opresc întotdeauna la valorile cele mai sigure. Astfel, pe lângă autori de primă importanţă precum André Gide, Thomas Mann, Marcel Proust, Thomas Hardy sau John Galsworthy, pe lista furnizată de romancier figurează şi o serie de creatori care nu îi mai spun nimic cititorului de azi.

Vorbind de supremaţia romanului, Rebreanu încearcă să schiţeze şi o posibilă definiţie a genului, o primă observaţie accentuând caracterul lui proteic. Precizându-se că ne găsim în faţa unei formule epice cu caracter hibrid, este relevată şi dificultatea enunţării unei determinări capabile să concentreze întreaga esenţă a speciei. Pentru a fi mai sugestiv, autorul se foloseşte de o comparaţie: *„Romanul e ca şi viaţa. Viaţa n-o poţi defini şi nici cuprinde"*.[14] Formulările nu sunt prea savante, dar reuşesc să surprindă esenţa fenomenului. Romanul e considerat un gen nemuritor, care s-a născut şi va dăinui odată cu omul. Reflectând feţele unui anumit timp, specia va povesti întotdeauna nişte întâmplări imaginare, dar care sunt rupte din viaţă şi realitate. În continuare, Rebreanu încearcă să caracterizeze naraţiunea din perspectiva creatorului: *„romanul este o proiecţie în afară a trăirilor mele organizate într-un cosmos nou"*.[15] Formulate altfel, aceleaşi idei arată în felul următor: *„romanul e o lume nouă, născută din lumea subconştientului meu"*.[16] În sfârşit, cea de a treia variantă sună astfel: *„romanul este o viaţă de ficţiune izvorâtă dintr-o viaţă adevărată: a mea!"*[17] Elementul comun al acestor caracterizări este asigurat de prezenţa *autorului*, în cazul de faţă unul cu vădite calităţi demiurgice. Pe de altă parte, în asemenea scurte conceptualizări cu valoare axiomatică revine obsesiv ideea că viaţa reprezintă modelul absolut al artei. Puţin modificată (adaptată cerinţelor esteticii realismului tradiţional), ideea preia următoarea înfăţişare: *„romanul este expresia unui suflet în toată complexitatea lui"*.[18] Diferenţa dintre formule exprimă mutaţiile pe care le-a cunoscut „poietica" rebreniană în timp, mutaţii ce traduc efortul creatorului de a se sincroniza cu noile experienţe estetice pe care le trăieşte romanul european. Reflectând existenţa în toată complexitatea ei, specia se dovedeşte deschisă tuturor temelor ce pot fi întâlnite şi în viaţă. Ea porneşte de la realitatea

înconjurătoare, pe care o zugrăveşte în urma unui important proces de transfigurare artistică şi pe care ajunge să o concureze. Plecând de la momentul anevoios al genezei, o definiţie mai complexă a genului sună în felul următor: *„romanul este o construcţie de artă care fixează curgerea vieţii (această viaţă care e nestatornică, fluidă, fără de tipar)".*[19]

Semnificativă e şi atitudinea scriitorului faţă de romanul modern. Dacă realismul tradiţional *„copia, sincer, fidel şi fotografic, până la mărunte amănunte, totul"* [20], noile tendinţe din epică se impun prin diversitatea formulelor narative şi multitudinea tiparelor utilizate. Rămâne important faptul că, în viziunea artistică a lui Rebreanu, noul înseamnă, în esenţă, o prelungire a vechiului, definit prin conceptul de *neorealism.* Acest lucru nu înseamnă că autorul ***Răscoalei*** nu a fost deschis la noutăţile existente în epică. În ***Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului***, Mircea Muthu insistă pe sfâşierea pe care o trăieşte marele creator, care scrie în continuare după prerogativele obiectivării în epică, dar care, în acelaşi timp, se dovedeşte receptiv la coordonatele artei moderne. Sub carapacea scriitorului teluric putem identifica neliniştile creatorului modern, care intuieşte noile legi ale epicii. Tentativele de sincronizare cu noile experienţe estetice sunt detectabile mai ales către sfârşitul vieţii marelui scriitor, când devine mai pregnantă trecerea de la *monolitic* spre *fragmentar.* Examenul tipologic al operei relevă mutaţiile survenite în „poietica" rebreniană, mutaţii evidente mai ales în cazul unui roman precum ***Gorila.*** După Mircea Muthu, criza pe care o străbate creaţia rebreniană după această carte nu se datorează istovirii capacităţilor creatoare ale scriitorului, ci este vorba de o criză a romanului realist pe care o resimte şi marele scriitor. Creatorul omniscient intuieşte tot mai mult insuficienţa mijloacelor clasice de reprezentare în ampla cronică pe care încearcă să o consacre societăţii

contemporane. Romancierul continuă să creadă în postulatul că literatura trebuie să redea *„impresia vieții eterne”*, dar romanele sale nu vor mai beneficia de acel *„centru coagulant”* ce asigură coeziunea întregului edificiu narativ. Experimentul estetic reușește să arunce o perspectivă originală asupra vieții, să furnizeze o sinteză inedită a ei. În concepția lui Liviu Rebreanu, romanul trebuie să fie, înainte de toate, social, concurând istoria pe planul ficțiunii prin documentele umane pe care le imortalizează. Pentru prozatorul ardelean, nici creațiile cu o vădită tentă autobiografică nu pot face abstracție de realitățile sociale, chiar dacă adesea ele au fost concepute tocmai ca o evadare din sfera apăsătoare a acestora. Rebreanu crede că, prin standardizarea vieții, proza analitică își va pierde interesul, ajungându-se astfel la supremația absolută a romanului-frescă. Deși este recunoscut rolul decisiv jucat de Marcel Proust în evoluția epicii, opera scriitorului francez nu lasă urme prea adânci în creația sa. Refuzul romanului subiectiv explică și concepția autorului ***Răscoalei*** despre jurnalul intim, concepție ce îl situează la antipodul „noului val”. Pentru Liviu Rebreanu, însemnările zilnice nu constituie o formulă de roman, valoarea acestora constând în documentul sufletesc pe care îl înmagazinează și nu ca artă. Prozatorul nu neagă însă faptul că mărturisirile pot deveni uneori extrem de interesante prin incursiunea în laboratorul de creație al unui scriitor, adică prin transformarea lor în *romanul scrierii unui roman.* Notele zilnice au o importantă valoare informațională, prețuind la fel de mult ca cel care le așterne pe hârtie. După Liviu Rebreanu, motivul esențial pentru care jurnalul intim nu poate constitui o formulă de roman este acela că romanul stăruie în domeniul ficțiunii, este o operă de imaginație, în timp ce însemnările zilnice se păstrează tot timpul în sfera documentului. Ca urmare, din perspectiva obiectivată a creatorului-demiurg, *pactul autobiografic* nu se

poate transforma în *pact romanesc*. Cât de departe se situează o asemenea perspectivă de teoria lui Mircea Eliade despre jurnalul intim văzut ca „roman indirect” ! Deşi formula epică a romanului-jurnal a făcut carieră în perioada interbelică, Liviu Rebreanu a reuşit să creeze opere la fel de durabile între coordonatele propriei sale concepţii estetice, un balzacianism trecut prin filtrul romanului modern. Nu trebuie ignorat însă nici faptul că, în ciuda viziunii sale artistice, autorul ***Răscoalei*** a experimentat şi tiparele naraţiunii autobiografice, ceea ce arată că, uneori, între ideile teoretice ale prozatorului şi practica scriiturii intervine un decalaj sensibil.

După cum am constatat, la baza operelor lui Liviu Rebreanu se găseşte întotdeauna un eveniment real, pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării prin intermediul puterii de transfigurare artistică a imaginarului. De exemplu, ideea scrierii primei capodopere, romanul ***Ion***, încolţeşte în 1907, când scriitorul vede pe câmp un ţăran sărutând pământul. Un tragic eveniment se găseşte la baza celeilalte reuşite rebreniene, romanul ***Pădurea spânzuraţilor***. Este vorba de dramaticul sfârşit al lui Emil Rebreanu, fratele scriitorului, ofiţer în armata austro-ungară, condamnat la moarte prin spânzurătoare şi executat pe frontul de la Ghimeş-Palanca pentru tentativă de dezertare în liniile româneşti. ***Adam şi Eva*** este o creaţie şocantă (prin recursul la fantastic) din partea unui prozator care a adoptat formula realismului obiectiv. Ingeniosul experiment narativ se bazează pe impresia de *déjà vu* pe care o degajează întâlnirea accidentală pe străzile Iaşului cu o misterioasă necunoscută. Şi pretextul romanului ***Ciuleandra*** se găseşte tot în realitate. Titlul cărţii a fost sugerat de un dans popular românesc, în plus, eroina naraţiunii, Mădălina, a fost cunoscută de către autor. De altfel, Liviu Rebreanu mărturiseşte că, în romanele sale, nu există nici un protagonist copiat după natură, după cum nu poate fi identificat nici

un personaj în care să nu se regăsească şi ceva real. Arhetipul lui Ion, de exemplu, a trăit într-un sat din Ardeal. Evident, temperamentul lui a fost modelat în funcţie de necesităţile estetice ale creaţiei, modelului adăugându-i-se o serie de calităţi şi defecte pe care acesta iniţial nu le poseda.

Deşi nu a fost preocupat de sensul ezoteric al naraţiunilor sale, unele din cărţile scriitorului au titluri simbolice. Este şi cazul romanului ***Gorila***, care are în centru un veritabil monstru. Intenţia creatorului a fost aceea de a se inspira din cea mai stringentă actualitate, cu scopul de a prezenta un personaj caracteristic pentru societatea vremii, tipul feroce al arivistului. Dar adevăratul protagonist al romanului nu este politicianul lipsit de scrupule, care aspiră să îşi realizeze doar propriile sale aspiraţii, ci Politica însăşi. Rebreanu recunoaşte că este vorba de *„un roman în care toate datele sunt luate din realitatea imediată şi palpabilă”*.[21] Cu toate acestea, intenţia sa nu a fost aceea de a scrie un roman-cronică, ci o operă de imaginaţie. Aceasta deoarece arta nu înseamnă o simplă copie fotografică, realitatea constituind marele model care doar furnizează materia primă necesară actului artistic. Refuzând să adopte în mod direct o atitudine polemică (opera literară nu poate fi pamflet afirmă autorul ***Gorilei***), prozatorul se gândeşte şi de această dată la o creaţie „solidă” şi „durabilă”, ce ar putea constitui un moment de referinţă *„prin valoarea ei etică şi estetică”*, dimensiuni inseparabile în cazul prozatorului ardelean.[22] Tensiunea dintre vechea viziune estetică şi intuirea noilor căi înspre care se îndreaptă romanul european accentuează însă momentele de criză, făcând tot mai anevoios procesul creaţiei.

Este semnificativ faptul că, după fiecare operă de excepţie, reclamând un neobişnuit efort de creaţie, Rebreanu scrie şi câte o „carte de vacanţă”, fără pretenţiile şi exigenţele celor din prima categorie. Prozatorul se dovedeşte receptiv la nou, ceea ce explică şi deschiderea manifestată faţă

de proza onirică sau chiar față de narațiunea polițistă. Unele subiecte zac foarte mult timp în forul său intim, așa cum s-a întâmplat cu ***Amândoi,*** roman de acțiune ce se abate, totuși, de la tradiția clasică a genului. Tot rezultat al unei idei obsedante este și romanul ***Jar***, carte a iubirii văzute ca o maladie primordială, distrugătoare. Pretextul relatării este furnizat de conversația cu o tânără fată care i-a declarat scriitorului că nu o interesează dragostea, ba chiar că se consideră imună la acest sentiment. Ideea îl urmărește pe prozator, motivul inițial amplificându-se prin plasarea eroinei într-un cadru social adecvat. Titlul inițial al cărții a fost ***Mojarul iluziilor,*** titlu simbolic, prin care se încerca să se sugereze diferența dintre iluziile cultivate de părinți față de viitorul fiicei lor și distrugerea treptată a acestora de către o realitate extrem de crudă.

Prin urmare, proteismul estetic rebrenian se concretizează în forme multiple de roman: social, epopeic, psihologic, istoric, politic, polițist, fantastic, roman-jurnal. Diversitatea tematică a operei denotă receptivitatea prozatorului, chiar dacă elementele de noutate doar subminează tiparele tradiționale, fără să ducă la depășirea orizontului creatorului balzacian. Recursul la alegorie și simbol, inserția elementelor de reportaj, subiectivizarea tot mai accentuată a narațiunii (chiar dacă analiza continuă să fie făcută din perspectiva creatorului omniscient), utilizarea unor procedee specifice cinematografiei reprezintă doar câteva embleme ale modernității, care vorbesc de mutațiile pe care le cunoaște în timp „poietica" rebreniană. De altfel, tot ca o criză a viziunii tradiționale asupra romanului trebuie interpretată și opera parabolică pe care intenționa să o scrie Rebreanu. Într-adevăr, ***Păcală și Tândală*** ar fi trebuit să marcheze schimbarea modalităților de expresie ale scriitorului. Adoptând o viziune gogoliană asupra marilor mituri ale neamului românesc, cartea urma să

impună în centrul atenţiei două personaje simbolice, adevărate întruchipări ale celor doi poli ai caracterului românesc. Păcală este deştept, şiret şi superficial, în timp ce Tândală se dovedeşte mai greoi, mai lent, dar mai serios şi mai creator. *„Aş vrea să urmăresc acest prototip de român în toată viaţa noastră socială”* - îi mărturiseşte scriitorul lui Mihail Sebastian într-un interviu apărut în revista ***Rampa***.[23] Abaterea de la canoanele clasice nu urma să fie nici de data aceasta deplină deoarece, după cum se poate constata şi din această confesiune, prozatorul doreşte să se menţină în continuare în sfera socialului, problema pământului acaparând centrul interesului. Visul său suprem este ca, pornind de la ***Ion*** şi continuând cu ***Răscoala*** şi ***Întunericul*** (proiect epic nefinalizat consacrat Basarabiei), romanul să zugrăvească *„treizeci de ani de transformări profunde în straturile româneşti”*.[24] Cum arta continuă să imite viaţa, fresca înţeleasă la modul tradiţionalist nu mai poate adesea să ţină pasul cu mutaţiile spectaculoase din sfera socialului, de unde şi nevoia ca scriitorul să îşi revizuiască uneltele.

„Spovedaniile” accidentale ale romancierului, risipite cu generozitate într-un mare număr de interviuri, sunt reluate într-o manieră mai sistematică în ***Mărturisirile***[25] din 1932. Faptul că acest text a circulat sub titlul ***Romanul romanelor*** reflectă înalta conştiinţă artistică a scriitorului şi necesitatea unor teoretizări în anumite sfere unde contribuţia lui s-a dovedit decisivă. De la bun început, Rebreanu precizează că nu doreşte să facă vreo confesiune picantă sau senzaţională, întâmplările existenţei fiind transcrise doar în măsura în care au avut vreo legătură cu opera. Chiar dacă nu proclamă în mod direct autonomia esteticului, scriitorul recunoaşte că opera trebuie să intereseze mai presus de orice.

Discuția este purtată cu predilecție în jurul romanului ***Ion***, autorul fiind conştient de rolul acestuia în evoluţia genului.

Vorbind despre geneza creației sale, Liviu Rebreanu emite şi câteva idei esențiale privind concepţia sa despre artă. Expusă şi în interviuri, una din acestea vizează raportul dintre artă şi realitate. În viziunea scriitorului, arta nu este „mimesis", în sensul că artistul nu copiază niciodată realitatea. Aceasta constituie doar un pretext pentru crearea unei lumi noi, cu legile şi întâmplările ei. Chiar şi atunci când păstrează numele prototipului real (Ion al Glanetaşului, preotul Ion Belciug, notarul Stoessel, Roza Lang în cazul romanului ***Ion***), personajul lui Liviu Rebreanu este opera unui complicat proces de sinteză: *„Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine ştie câte persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaug pentru a motiva anume gesturi sau fapte ale mele".*[26]

O altă idee esențială vizând crezul artistic al lui Liviu Rebreanu se referă la identificarea creației cu un proces sufletesc de esență divină. Dacă poetul este în măsură să redescopere forța magică a cuvântului primordial, prozatorul devine un demiurg în lumea imaginarului în special prin creația de tipuri. Natura supranaturală a artei se mai explică şi prin faptul că procesul sufletesc care o generează nu se poate experimenta şi nici reconstitui asemenea unui fenomen fizic oarecare. Scriitorul este capabil să explice doar ceea ce face în mod conştient, marea taină a procesului artistic petrecându-se însă în subconştient. Tot un dar divin este considerată şi puterea de creație, de care prozatorul nu a dus lipsă. Relevarea acestui har special presupune o puternică voință din partea celui „înzestrat". Opiniile lui Liviu Rebreanu despre procesul de creație nu se schimbă în timp, fapt ce explică reluarea periodică a unor idei obsedante, devenite convingeri ferme.

Astfel, în repetate rânduri, prozatorul relansează părerea că arta reprezintă un mister. Esenţa creaţiei artistice este de natură divină, situându-se dincolo de puterea noastră de înţelegere. Din această cauză, explicaţiile privind procesul de creaţie nu pot fi decât provizorii. Chiar şi observaţiile despre geneza propriilor scrieri nu pot fi decât exterioare, deoarece fenomenul creaţiei se petrece undeva în adânc, în afară de voinţa şi ştiinţa autorului. Marea taină nu constă în elaborarea unui plan, ci în prezenţa unui *„suflu dătător de viaţă"* în măsură să însufleţească opera, romancierul asumându-şi astfel ipostaza unui Pygmalion modern. Planurile, rezumatele, cuvintele nu constituie decât un lest, materia primă de care se foloseşte artistul-demiurg, singurul în măsură să insufle viaţă operei.

După ce îndelungatul proces de gestaţie a luat sfârşit, trebuie să intervină munca asiduă, fără de care opera rămâne în stare embrionară în sufletul creatorului. Deşi recunoaşte că vorbeşte întotdeauna *pro domo*, Rebreanu păstrează convingerea că o operă de artă de dimensiunile unui roman nu se poate concretiza fără o muncă încordată, ce presupune adesea şi puterea spirituală de a depăşi momentele de criză. Suprema încercare pentru prozator este educarea voinţei, formarea deprinderii de a lucra la ore fixe. Creat cu extremă dificultate, obiceiul se transformă în mod treptat în pasiune, într-un veritabil mod de viaţă. Rebreanu ajunge chiar la extrema cealaltă, în sensul că o zi în care nu s-a aşezat la masa de scris i se pare o zi pierdută. Sub acest aspect, romanul ***Ion*** poate fi considerat o adevărată piatră de hotar, romanul iniţiatic al formării unui scriitor.

Alte amănunte privind laboratorul intim al creaţiei lui Liviu Rebreanu ni se dezvăluie într-o conferinţă ţinută în 1943 la Ateneul Român şi reprodusă în primul volum al ***Jurnalului*** sub titlul ***Alte mărturisiri: „Răscoala"***.[34] De la bun început, romancierul precizează că, pentru el,

dezbaterile iscate în jurul creaţiei artistice au un interes primordial. Aceasta deoarece, în ciuda funcţiilor publice pe care le-a deţinut, el nu a încetat niciodată să fie un profesionist al scrisului. Încrezător în steaua sa, Rebreanu s-a dedicat în întregime scrisului, adevărata sa pasiune. Asemenea lui Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu sau Ion Pillat, Liviu Rebreanu se numără printre puţinii scriitori interbelici care nu au trebuit să îşi asigure existenţa profesând alte meserii. De aici şi o critică acerbă a diletantismului, scrisul alcătuind o ocupaţie doar pentru cei chemaţi. Fiind vorba de o activitate care, în plan spiritual, este mai istovitoare decât toate, Rebreanu cere ca ea să ofere în plan social cel puţin avantajele (siguranţa) furnizate de celelalte îndeletniciri omeneşti. El doreşte să distrugă prejudecata potrivit căreia artistul este un idealist ce nu manifestă interes faţă de preocupările omeneşti. Prozatorul cere reconsiderarea operei de artă şi, mai ales, cea a condiției scriitorului: *„În clipa când vor înțelege nu numai scriitorii, ci şi cititorii, că scrisul e profesiunea cea mai nobilă, cea mai grea şi cea mai glorioasă, atunci se vor schimba multe lucruri, poate în primul rând prețuirea operei literare".*[28] Rebreanu combate şi ideea preconcepută după care scrisul ar fi o activitate la îndemâna tuturor, singurele condiții fiind voința de a scrie şi timpul liber. Confesiunile despre procesul anevoios al creației sunt făcute din dorința de a-i lămuri pe cititori în privința dificultăților existenței de artist, pentru ca literatura să nu mai fie privită de sus, ci apreciată la justa ei valoare.

Critica literară a atras deja atenţia asupra importanţei deosebite pe care o acorda Liviu Rebreanu *incipit*-urilor romanelor sale. Găsită adesea după o trudă îndelungată, „fraza salvatoare" se dovedeşte esenţială deoarece deschide barierele ficţiunii, facilitând transpunerea în imaginar a unui bogat material acumulat: *„Pentru mine chinul cel mai mare este prima frază şi*

primul capitol. Prima frază marchează ritmul deosebit, unic al romanului. După ce am găsit-o pare atât de naturală, încât te miri cum te-ai putut gândi la altceva. Conținutul ei, cuvintele, cadența, toate o caracterizează ca fiind singura posibilă și indicată să deschidă poarta unei lumi noi. La fel primul capitol zugrăvește atmosfera generală a acestei lumi sau cel puțin o prevestește".[29] Într-o literatură ce ascultă de o poetică a organicului, unde modelul absolut rămâne viața iar creatorul suprem este însuși demiurgul, secvențele inițiale reprezintă adevăratele locuri strategice ale narațiunii. *Incipit*-urile nu numai că circumscriu o poetică a genului, dar marchează, în același timp, și sincronizarea cu marele model cosmic. De altfel, secvențele inițiale reprezintă la Liviu Rebreanu adevărate nuclee metatextuale, ce dezvăluie mutațiile cunoscute în timp de crezul artistic al scriitorului. *Incipit*-ul constituie un loc strategic în romanul balzacian deoarece el stabilește ritmul relatării, fixează locul și timpul desfășurării evenimentelor și introduce principalii protagoniști ai narațiunii. Scriitorul stabilește acum o problematică ce nu reprezintă altceva decât o anticipare a tematicii esențiale a romanului. Adevăratele disponibilități ale frazei de debut se impun pe parcurs, prin relațiile ce se stabilesc ulterior cu alte locuri strategice ale textului. Ca urmare, în cazul lui Rebreanu, putem afirma că fraza inițială programează coordonatele esențiale ale relatării. Scriitorul are însă obsesia sfericității, ceea ce face ca el să fie la fel de interesat și de închiderea narațiunilor sale. Finalul romanelor reia imaginea inițială, conferind sfericitate relatării și sugerând posibilitatea reluării ei la infinit. *Exit*-ul permite evaluarea întâmplărilor, a drumului parcurs de personaje. Veritabil romancier-constructor (primul în literatura română), Rebreanu își structurează relatarea nu numai în funcție de prologul și de epilogul ei (limitele extreme ale textului), ci și sub influența experienței dramatice, de

unde o riguroasă organizare sub forma unor capitole-scenete, care își au propria lor unitate. Fapt mai puţin obişnuit, obsesia circularității este prezentă şi în cazul lucrărilor cu o vădită tentă psihologică precum ***Pădurea spânzuraților*** sau ***Adam şi Eva.*** Astfel, romanul ***Pădurea spânzuraților*** se deschide cu executarea sublocotenentului ceh Svoboda şi se închide cu condamnarea lui Apostol Bologa. Ca urmare, scena inițială a spânzurătorii are o vădită funcţie anticipativă, prevestind drama protagonistului. Stările sufleteşti ale personajelor sunt potenţate şi prin scurte infuzii de peisaj, care sporesc şi ele ideea circularității. Tot o structură circulară are şi romanul ***Adam şi Eva.*** Scenariul metafizic al cărții este schițat în două capitole teoretice (intitulate ***Începutul*** şi ***Sfârşitul***), care ne introduc în substratul teozofic al unei opere deosebite în contextul creației rebreniene. Între aceşti doi piloni de susținere a materialului epic se derulează şapte capitole (număr cu evidente semnificații magice) care pot fi considerate tot atâtea creații independente, adevărate *romane în roman* având menirea de a demonstra conținutul ezoteric al cărții. Dincolo de valoarea lui artistică, importanța romanului constă în faptul că el zdruncină mitul scriitorului teluric, incapabil de reflecţii filosofice adânci, demonstrând, în acelaşi timp, complexitatea profilului spiritual al lui Liviu Rebreanu. Dincolo de aceste exemple mai puţin obişnuite într-o proză de factură analitică (dominată, totuşi, de perspectiva obiectivată a scriitorului demiurg), exemplul tipic privind circularitatea romanului rebrenian îl reprezintă romanul ***Răscoala,*** capodopera scriitorului. Ca şi în cazul lui ***Ion,*** noul roman are două părți (***Se mişcă ţara!*** şi ***Focurile***), marcând tot atâtea momente distincte din evoluția conflictului. Astfel, prima secțiune doar anticipează furtuna, răscoala propriu-zisă fiind zugrăvită în partea a doua a cărții. În plus, fiecare parte conține câte şase capitole cu titluri simbolice, concentrând în sine

principalele evenimente ale secțiunii respective. Ideea circularității este întreținută și prin faptul că primul capitol se numește ***Răsăritul,*** iar ultimul ***Apusul,*** problematica romanului dobândind, astfel, dimensiuni cosmice. Atenția acordată structurilor de o perfecțiune geometrică se poate constata și din faptul că narațiunea se deschide cu o conversație purtată în tren despre condiția țăranului și se încheie, după consumarea tragicelor evenimente, cu reluarea aceleiași discuții. Călătoria reprezintă pretextul prin care sunt introduse principalele personaje și se circumscrie problematica romanului, *imensa sete de pământ a maselor.*

Liviu Rebreanu ajunge un teoretician al romanului pornind îndeosebi de la practica scriiturii. Cu toate acestea, în tinerețe, el are o serie de modele spirituale din operele cărora conspectează asemenea unui elev silitor, dornic să asimileze cât mai mult. Printre ***Spicuirile***[30] autorului aflat în devenire întâlnim numeroase observații aparținând unor critici reprezentativi ai momentului precum Garabet Ibrăileanu, E.Lovinescu sau Octav Botez. La aceștia se adaugă și câteva nume sonore din critica literară europeană ca Hippolyte Taine, Emile Faguet sau Ferdinand Brunetière. ***Spicuirile*** tânărului Rebreanu reprezintă jurnalul de lectură al unui cititor pasionat de nou și avid să învețe cât mai mult de la clasicii literaturii universale.

Vorbind de marile bucurii dar și de marile decepții pe care le-a trăit, Liviu Rebreanu își definește profesiunea de scriitor - în măsură să răscolească străfundurile ființei umane și să exalte toate energiile - printr-o formulă eminesciană drept o muncă „dureros de plăcută", o muncă ce ascultă de canoanele poeticii realiste.

NOTE:

1.Liviu Rebreanu, ***Amalgam.*** Ediţie îngrijită, prefaţă, antologie şi note de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976. A se vedea şi Liviu Rebreanu, ***Opere 15.*** *Metropole. Amalgam.* Ediţie critică de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

2.Liviu Rebreanu, ***Caiete***, prezentate de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Valeria Dumitrescu şi Gh. Fischer, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.

3.Liviu Rebreanu, ***Jurnal,*** vol. I-II, Text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia-Florica Rebreanu, Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, seria „Documente literare". A se vedea şi Liviu Rebreanu, ***Opere 17. Jurnal (1927-1944)*** şi ***Opere 18. Alte jurnale (1928-1943)***, Ediţie critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1998.

4.Liviu Rebreanu, în ***Rampa,*** anul VIII, nr.2107, 2 nov. 1924, p.1; reprodus în ***Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică.*** Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice şi indici de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, vol. III (R-S), partea I, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p.40.

5.Alina Pamfil, ***Liviu Rebreanu: poetica organicului,*** în ***Spaţialitate şi temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic***, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993, p.29.

6.Liviu Rebreanu, ***Rampa,*** anul VIII, nr.2107, 2 nov. 1924, p.1; reprodus în ***Romanul românesc în interviuri***, vol. III, partea I, *ed. cit*., p.41.

7.Liviu Rebreanu, ***Cred,*** în ***Amalgam.*** Ediţie îngrijită, prefaţă, antologie şi note de Mircea Muthu, *ed. cit*., pp.31-34.

8.*Idem*, în ***Ideea europeană,*** anul VII, nr.181, 1 ian.1926, pp.1-2; reprodus, cu titlul ***Cred,*** în ***Amalgam,*** 1943; în ***Romanul românesc în interviuri,*** vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.44.

9.Mircea Muthu, ***Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului***, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p.19.

10.Liviu Rebreanu, în ***Ideea europeană,*** anul VII, nr.181, 1 ian.1926, p.1-2; reprodus, cu titlul ***Cred***, în ***Amalgam,*** 1943; în ***Romanul românesc în interviuri,*** vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.44.

11.*Ibidem*, p.45.

12.Mircea Muthu, *op. cit*., p.139.

13.Liviu Rebreanu, în ***Ideea europeană,*** anul VII, nr.181, 1 ian.1926, pp.1-2; reprodus, cu titlul ***Cred***, în ***Amalgam,*** 1943; în ***Romanul românesc în interviuri***, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.45.

14.Liviu Rebreanu, în ***Adevărul literar şi artistic,*** anul XIX, nr.942, 25 dec. 1938, p.7; reprodus în ***Romanul românesc în interviuri,*** vol. III, partea I, *ed. cit.,* p.157.

15.*Ibidem*, p.158.

16.*Ibidem*, p.158.

17.*Ibidem*, p.158.

18.*Ibidem*, p.158.

19.*Ibidem*, p.158.

20.*Ibidem*, p.160.

21.Liviu Rebreanu, în ***Rampa,*** anul XVI, nr. 3886, 2 ian. 1931, p.4; reprodus în ***Romanul românesc în interviuri***, vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.67.

22.A se vedea în acest sens aparatul critic al volumului 10 din seria de ***Opere***, apărută sub îngrijirea lui Niculae Gheran.

23.Liviu Rebreanu, în ***Rampa***, anul XVIII, nr.5368, 2 dec.1935, p.1,3. Textul este reprodus şi în ***Romanul românesc în interviuri,*** vol. III, partea I, *ed. cit.*, pp.110-120.

24.*Op.cit.*, p.120.

25.Liviu Rebreanu, ***Mărturisiri,*** în ***Jurnal,*** vol.I, *ed. cit.,* pp.301-320.

26.*Op. cit.*, p.301.

27.Liviu Rebreanu, ***Alte mărturisiri: „Răscoala",*** în ***Jurnal,*** vol.I, *ed .cit.*, pp.454-468.

28.*Op. cit.*, p.455.

29.*Ibidem*, p.464.

30.Liviu Rebreanu, ***Spicuiri,*** în ***Caiete***, *ed. cit.*, pp.169-266.

II. DIMENSIUNI ALE PROZEI SCURTE

La începutul secolului XX, în momentul în care Liviu Rebreanu își începea activitatea literară, proza scurtă românească era dominată de două orientări majore. Prima direcție era reprezentată de literatura de factură semănătoristă și poporanistă, care se inspira cu predilecție din viața satului. Scriitorii semănătoriști înfățișau trecutul istoric într-o manieră idilică, paseismul, idilismul și sentimentul dezrădăcinării alcătuind coordonate esențiale ale viziunii lor artistice, o viziune în care eticul domina esteticul. În centrul acestor narațiuni se găsea, de regulă, o figură mitică, fără aderență la viața contemporană. Cea de a doua orientare importantă, mult mai deschisă la nou, era proza de factură poetică, impusă îndeosebi de școala simbolistă. Acum apar nuvelele fără oameni, naturile moarte, tablourile descriptive. Alexandru Macedonski, Dimitrie Anghel și Tudor Arghezi reprezintă doar câțiva dintre cei mai importanți creatori care au contribuit în epocă la modernizarea și nuanțarea prozei scurte românești. Prin cultul visului, predilecția pentru fantastic, disoluția epicului și a personajului, autorul ***Nopții de decemvrie*** anticipează câteva din noile direcții de dezvoltare ale prozei europene de mai târziu. Pe de altă parte, invazia lirismului din narațiunile poeților duce la abandonarea investigației sociale,

provocând o criză a nuvelei tradiționale. Această deficiență este corectată de către Liviu Rebreanu, care impune o nouă viziune în proza românească, ce contrazice atât idilismul semănătorist cât şi lirismul frenetic simbolist. Autorul ***Golanilor*** se inspiră tot din viaţa satului, dar perspectiva sa se dovedeşte obiectivă, specifică unui scriitor realist.

Tudor Vianu consideră că apariţia lui Liviu Rebreanu în literatura română are loc într-un moment de răspântie, când *„realismul artistic şi liric produsese aproape toate operele sale caracteristice"*.[1] Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voineşti au dat măsura talentului lor, rolul semănătoriştilor fiind încheiat. Pe de altă parte, grupul esteţilor şi al intelectualiştilor produce o adevărată criză a artei de a povesti. Naraţiunea este substituită cu evocarea, iar observarea realităţii, prin imaginile fanteziei În acest moment de criză a prozei scurte se impune Liviu Rebreanu care, prin tematica abordată, pare să continue repertoriul literaturii semănătoriste. Tudor Vianu explică predilecţia manifestată de scriitorii epocii pentru proza scurtă printr-un postulat al poeticii naturaliste, potrivit căreia frământările sufleteşti şi moravurile pot fi surprinse mai bine în cadrul redus al schiţei şi al nuvelei. Formele scurte ale epicului reuşesc să le ofere cititorilor adevărate *„documente omeneşti"*, instantanee naturaliste, „tranşe" de viaţă.

Concepţia scriitorului despre proza scurtă a fost exprimată în ***Centenarul nuvelei româneşti*** (1940)[2], comunicare rostită de Liviu Rebreanu într-una din şedinţele Academiei Române şi inclusă apoi în volumul ***Amalgam***, volum ce reuneşte câteva din cele mai importante articole programatice ale prozatorului. Studiul porneşte de la constatarea că data naşterii nuvelisticii româneşti este anul 1840, când Costache Negruzzi a publicat naraţiunea ***Alexandru Lăpuşneanu***. La împlinirea unui secol de la apariţia acestei capodopere, Rebreanu realizează o competentă trecere în

revistă a principalelor realizări autohtone din sfera prozei scurte. Chiar dacă nuvele s-au scris şi înainte, abia opera lui Negruzzi semnifică impunerea nuvelei româneşti deoarece *„numai aici s-a realizat o creaţie de artă originală”.*[3] În esenţă, capodopera lui Negruzzi devine pentru Rebreanu un pretext pentru a circumscrie nuvela ca specie. Înainte de toate, prozatorul menţionează definiţia cea mai vehiculată în rândul scriitorilor, după care *„nuvela e un roman scurt precum romanul e o nuvelă lungă”.*[4] Apoi se specifică accepţiunile existente în dicţionare: *„nuvela e o compoziţie literară puţin întinsă, ceva între povestire şi roman”.*[5] Pentru Rebreanu, creaţia lui Negruzzi ilustrează faptul că nuvela trebuie să înfăţişeze „un sector” al lumii, adică trebuie să urmeze în mic legile romanului în privinţa compoziţiei, a zugrăvirii oamenilor şi a vieţii. Cu alte cuvinte, nuvela nu este altceva decât un roman de dimensiuni miniaturale ce oglindeşte o lume în miniatură. Pentru a fi şi mai explicit, scriitorul nu îşi limitează comparaţia doar la sfera romanului, ci o extinde şi asupra povestirii. Ca urmare, dacă nuvela *„creează oameni vii în cadrul unei întâmplări”*, adică reconstituie *„un colţ de viaţă”,* o povestire interesează îndeosebi prin talentul povestitorului, prin darul acestuia de a înfăţişa *„întâmplări variate în culori vii, indiferent de firul povestirii care se înnoadă şi se deznoadă după trebuinţă”.*[6] Acest lucru presupune prezenţa vie, implicarea intensă a naratorului, spre deosebire de nuvelă unde acesta încearcă să se ascundă cât mai bine prin asumarea unei perspective obiectivate. Calităţile pe care prozatorul le identifică în ***Alexandru Lăpuşneanu*** constituie „reţeta” oricărei nuvele autentice: un subiect interesant şi o acţiune puternică, construcţia solidă şi bine închegată, utilizarea gradaţiei în fiecare tablou şi pe parcursul întregii creaţii, zugrăvirea *„în reliefuri tari”* a personajelor, realismul viguros al decorului, limbajul mlădios şi expresiv, adâncimea

psihologică, deplina obiectivitate a scriitorului etc. Nu are o importanţă prea mare de unde se inspiră scriitorul, dar este semnificativ ce scoate el din materialul brut care este subiectul relatării sale. Rebreanu atrage atenţia că marile figuri ale trecutului trăiesc în conştiinţe aşa cum au fost ele impuse prin intermediul operelor literare şi nu aşa cum apar ele în cronici, acestea din urmă fiind considerate un fel de memorie subconştientă a neamului. Rebreanu relevă capacitatea scriitorului realist de a impune în conştiinţa publică nişte personaje vii, cu stare civilă, mai autentice decât versiunea lor istorică. Cu alte cuvinte, creatorul adevărat este în măsură să concureze starea civilă prin capacitatea sa demiurgică de a făuri personaje vii, care parcă trăiesc aievea şi care, în plus, şi-au câştigat dreptul la nemurire. În finalul observaţiilor sale, Rebreanu ne oferă şi o antologie ideală a nuvelei româneşti, din care nu lipsesc creaţiile unor autori de referinţă precum Costache Negruzzi, Mihai Eminescu, Ioan Slavici, I.L.Caragiale, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu. Este vorba de o serie de opere reprezentative, deoarece ele reflectă un colţ din realitate, o lume în miniatură. Clasificarea genului este făcută în funcţie de criteriul tematic, numeroasele subiecte abordate de către scriitori exprimând marea diversitate a acestei forme literare proteice: nuvela istorică, filosofică, educativă, fantastică, umanitară, socială, psihologică etc.

Chiar dacă face apologia nuvelei, Rebreanu recunoaşte că forma literară caracteristică pentru literatura română este povestirea. Fenomenul este explicat în felul următor de către prozator: *„Geniul poporului nostru, ţărănismul nostru organic ne predestinează să cultivăm povestirea ca forma cea mai adecvată sufletului românesc"*.[7] Nuvela apare mai târziu decât povestirea şi, împreună cu romanul, sunt nişte forme literare specifice unei

culturi mai evoluate, urbane. Cu toate acestea, majoritatea nuvelelor româneşti reuşite până la acea dată au fost inspirate din lumea satului, *„unde duhul românesc e mai autentic"*.[8] Absenţa unei nuvele citadine în măsură să concureze din punct de vedere estetic creaţiile de inspiraţie rurală este explicată de Liviu Rebreanu prin faptul că *„oraşul nostru n-a ajuns încă să fie într-adevăr românesc, să fie adică o prelungire, o îmbogăţire, o culminare şi sintetizare a spiritului naţional pe care, curat, numai ţăranul îl reprezintă deocamdată..."*[9]

Ca şi în cazul altor scriitori, proza scurtă reprezintă, şi pentru Liviu Rebreanu, un exerciţiu ce anticipează marile romane de mai târziu. Până la debutul publicistic în revista ***Luceafărul*** din Sibiu cu nuvela ***Codrea*** (în 1908, reluată ulterior sub titlurile ***Dezertorul***, în 1914, şi ***Glasul inimii***, în 1919), Liviu Rebreanu şi-a exersat talentul printr-o serie de traduceri din germană şi prin elaborarea unor naraţiuni în limba maghiară. Încă pe vremea când era ofiţer la garnizoana din Gyula, prin 1907, prozatorul avea intenţia să tipărească un volum de proză scurtă pe care dorea să-l intituleze ***Scara măgarilor (Szamárlétra)***.[10] Redactate iniţial în limba maghiară, unele din aceste creaţii au fost prelucrate ulterior şi în limba română. Un bun exemplu constituie în acest sens relatarea intitulată ***Az ezredes legénye,*** publicată în versiune românească mai întâi sub titlul ***Ordonanţa domnului colonel*** (1912), apoi, un an mai târziu, sub denumirea ***Zevzecul***. Pe de altă parte, se pare că formaţia germanică a lui Liviu Rebreanu a contribuit din plin la impunerea unei serioase discipline a muncii. Datând din perioada 1907-1921, ***Caietele de creaţie*** ne vorbesc despre lecturile scriitorului-autodidact şi atestă familiarizarea acestuia cu autorii reprezentativi din literatura germană, rusă şi maghiară. În acelaşi timp, ele dezvăluie eforturile depuse de către prozator pentru a asuma în mod corect limba şi literatura română

prin transcrieri din Ion Creangă şi Mihail Sadoveanu, tot atâtea posibile modele estetice şi spirituale.

Debutul editorial al scriitorului are loc în 1912 cu volumul ***Frământări***, care conţinea următoarele creaţii: ***Dintele, Lacrima, Culcuşul, Ofilire, Răfuiala, Nevasta, Golanii, Cântec de dragoste, Proştii, Filibaş***. Urmează, în 1916, culegerea intitulată ***Golanii***, care se deschide cu o prefaţă semnată de Mihail Dragomirescu, unul din protectorii lui Liviu Rebreanu la sosirea acestuia în vechiul regat. Cartea reuneşte următoarele schițe şi nuvele: ***Golanii, Cuceritorul, Ocrotitorul, Proştii, Dintele, Cerşetorul, Culcuşul, Nevasta, Strănutarea, Hora morții.*** Tipărite în 1920, 1925 şi 1928, următoarele trei ediții ale lucrării marchează, după obiceiul asumat de către scriitor, tot atâtea reordonări ale cuprinsului. Publicat tot în 1916, volumul ***Mărturisire*** cuprinde creaţiile: ***Mărturisire, Răfuiala, Vrăjmaşii, Lacrima (Glasul inimii), Armeanul, Talerii, Cântec de dragoste, Cearta***. În 1919 vede lumina tiparului insolitul roman-jurnal ***Calvarul***, scriere autobiografică de ample dimensiuni ce marchează trecerea de la proza scurtă la roman. Publicată în acelaşi an, noua culegere de nuvele intitulată ***Răfuiala*** reuneşte creaţiile: ***Bibi. Poveste de copii mici pentru oameni mari, Cântecul iubirii, Norocul, Talerii, Cearta, Glasul inimii, Soacra Sfântului Petru, Vrăjmaşii, Idilă de la ţară, Ofilire, Răfuiala***. La aceste titluri se mai adăugau două prelucrări după modele străine: ***Barba*** şi ***Ţăranul şi coasa.***

Culegerile de proză scurtă tipărite de Liviu Rebreanu reuneau, în marea lor majoritate, o serie de relatări care au fost publicate anterior în presa vremii şi care, din păcate, au trecut aproape neobservate. Autor extrem de prolific, Liviu Rebreanu colaborează la numeroase publicații din Capitală şi din provincie: ***Luceafărul*** (unde a debutat în noiembrie 1908 cu nuvela

Codrea*), *Convorbiri critice (unde, în numărul din 25 octombrie 1909, publică prima sa narațiune de după sosirea la București, relatarea intitulată ***Volbura dragostei***), ***Viața românească, Cosânzeana, Ramuri, Almanahul Societății Scriitorilor Români, Universul literar, Revista idealistă, Lumina, Sburătorul, Luceafărul, Dimineața, Rampa*** etc. În 1921, scriitorul editează volumul ***Catastrofa***, în care reunește trei din prozele sale inspirate din evenimentele primului război mondial: ***Catastrofa, Hora morții*** și ***Ițic Ștrul, dezertor***. Ulterior, aceste nuvele vor fi reluate într-o serie de selecții purtând titluri diferite: ***Trei nuvele*** (1924) și ***Ițic Ștrul, dezertor*** (1932). După 1919 – anul de vârf al prozei scurte rebreniene –, scriitorul n-a mai scris decât puține nuvele (începea epoca romanului!), cele mai importante fiind reunite în volumele ***Cântecul lebedei*** și ***Cuibul visurilor,*** ambele din 1927. Mai important se dovedește ***Cuibul visurilor,*** care adună narațiunile: ***Cuibul visurilor, Omul mic și oamenii mari, Cumpăna dreptății, La urma urmelor, Cântecul lebedei, Ghinionul, Dumnezeu, Fiara, A murit o femeie, Răfuiala, Țăranul și coasa*** (imitație). Investigația prozei scurte a lui Liviu Rebreanu este îngreunată de faptul că prozatorul avea obiceiul să își reia creațiile de la o ediție la alta, adăugând la titlurile deja cunoscute și câteva narațiuni inedite. În mod frecvent, el schimba și titlurile relatărilor sale, schimbările de titlu presupunând și unele modificări de conținut, ca și cum prozatorul s-ar fi găsit pe un etern șantier, fiind mereu în căutarea marii opere. Nu trebuie uitat nici faptul că, pe lângă volumele deja amintite, care reluau creațiile anterioare adăugându-le și câteva inedite, autorul a publicat și numeroase culegeri de proză scurtă în care își selecta numai principalele creații mai vechi, restructurându-le mereu, ca și când ar fi fost tot timpul în căutarea formulei ideale. Este vorba

de antologii precum ***Norocul*** (1921), ***Nuvele şi schiţe*** (1921), ***Cântecul iubirii*** (1928), ***Oameni de pe Someş*** (1936), ***Nuvele*** (1944).

Asemenea romanelor pe care le prefigurează, nuvelele lui Liviu Rebreanu sunt extrem de eterogene din punct de vedere valoric, incluzând, pe lângă adevărate capodopere ale genului, şi o serie de creaţii mai puţin reuşite, unele fiind simple imitaţii sau prelucrări după modele străine. Cu toate acestea, ele nu sunt cu nimic mai prejos decât scrierile unor autori de prestigiu în epocă precum Ion Agârbiceanu, Emil Gârleanu sau Mihail Sadoveanu. Mai mult, prozatorul reuşeşte să introducă în nuvelistica românească de la începutul secolului XX o serie de teme inedite cum ar fi lumea periferică a marilor oraşe sau dramele cotidiene ale micii burghezii, o faună prea puţin prezentă într-o literatură cu predilecţie de inspiraţie rurală. Sursa preferată de inspiraţie a prozatorului rămâne însă viaţa satului, evocată cu tradiţiile şi mai ales cu conflictele ei. Mitologia cotidiană a satului ardelean este cunoscută extrem de bine de către Liviu Rebreanu, opera sa majoră avându-şi originea în această lume aspră, în care existenţa se dovedea adesea dramatică. Nuvelele lui Rebreanu surprind o serie de evenimente răscolitoare, scurte episoade cutremurătoare din existenţa zbuciumată a ţăranului român. Scriitor realist prin excelenţă, prozatorul surprinde ceea ce are universul satului mai caracteristic. El descrie drame sociale, erotice şi matrimoniale specifice lumii rurale. Ilustrativă rămâne, sub acest aspect, naraţiunea intitulată ***Proştii***, publicată în nr.2 din 25 februarie 1910 al revistei ***Convorbiri critice***. În relatare asistăm de fapt la confruntarea a două civilizaţii, dintre două lumi cu mentalităţi diferite, cea a satului (lumea „proştilor") şi cea a oraşului (lumea „domnilor"). Conflictul involuntar al ţăranilor cu exponenţii lumii citadine relevă cât de artificială era această tipologie, o tipologie bazată cu predilecţie pe poziţia socială a

individului şi nu pe valorile etice tradiţionale. Nuvela surprinde prin decalajul existent între intenţia aparent banală a doi ţărani de a călători de la Năsăud până la Salva şi consecinţele gestului lor eşuat. Călătoria cu trenul se transformă pentru Nicolae Tabără şi fiul acestuia într-un adevărat voiaj în infern, deoarece perturbă existenţa lor cotidiană, redusă la automatismele travaliului zilnic. De aici scuza mereu repetată a ţăranului plin de bun-simţ, care vrea să îşi justifice lipsa de pricepere în lumea „civilizată", o lume care trăieşte după alte legi, în care el nu se descurcă şi în care este dispreţuit, fiind considerat un biet „prost": *„- Iartă, domnule, iartă-ne şi nu ne năpăstui...bâlbâi bătrânul umilit. Că noi suntem proşti, păcatele noastre... Pesemne aşa ne-a lăsat Dumnezeu, proşti şi necăjiţi şi nepricepuţi, păcatele noastre... Da' dumneavoastră trebuie să fiţi mai iertători, că sunteţi oameni învăţaţi şi..."* Hamalul, vardistul, şeful gării (somnoros, bosumflat şi furios pe toată lumea deoarece nevasta l-a trezit cu cinci minute mai repede), conductorul reprezintă nişte adevăraţi funcţionari ai infernului, ce privesc cu un dispreţ suprem ceea ce se găseşte sub condiţia lor socială. Deznodământul nefast este anticipat de un semn rău prevestitor încă în momentul în care cei doi ţărani pornesc la drum: Nicolae Tabără se poticneşte în prag, fiind cât pe ce să cadă. Frica de necunoscut şi teama de a nu păţi ceva pune stăpânire pe cei doi de la bun început, paralizându-le gesturile şi iniţiativa. De aici aventura paradoxală trăită de către personaje, care proiectează ceva şi trăiesc altceva. Cu toate acestea, Nicolae Tabără încearcă să îşi alunge presimţirile funeste prin recursul la raţiune. Teama de neprevăzut îi face pe cei doi ţărani obişnuiţi doar cu munca de pe ogoare să ajungă la gară cu mult timp înainte de sosirea trenului. Spaima de a nu greşi îi determină să se aşeze pe jos, lângă banca pregătită de fapt pentru călătorii aflaţi în aşteptare. Dispreţul celor cu care vin în contact şi care ar trebui să le

ghideze paşii în jungla „civilizată" sporeşte şi mai mult sentimentul de anxietate şi de derută al protagoniştilor. Aceştia par nişte întruchipări ale „bunului sălbatic" într-o lume din care sunt excluşi sau la a cărei periferie sunt aruncaţi. Aventura celor doi ţărani care părăsesc spaţiul protector al satului se transformă într-o succesiune de umilinţe. Deşi sosesc primii la casa de bilete, ei sunt daţi la o parte cu un dispreţ suprem pentru a li se face loc „domnilor": *„-Hai, pleacă d-aici, să nu te mai aud flecărind! Mi-e scârbă şi-mi vine rău când vă văd, izbucni şeful strâmbând din nas, apoi trânti geamul şi scuipă cu greaţă".* Chiar şi conductorul – pus să îi ajute pe călători – îi priveşte cu infatuare, pentru a fi complice cu domnii: *„-Unde mergeţi, proştilor? Răcni conductorul către ţăranii care alergau zăpăciţi în sus şi în jos, neştiind unde să se urce. Nu acolo, mă! Mai la vale, prostule, mai la vale-s vagoanele pentru boi! Conductorul striga şi zâmbea mulţumit în sine că a spus o glumă minunată. Când şi când, arunca priviri pline de înţeles unui domn bondoc, care se uita la dânsul şi-l asculta cu un surâs de admiraţie pe buze..."* Mai mult, în loc să îl ajute pe Nicolae Tabără să urce în trenul aflat deja în mişcare, conductorul îl loveşte în ceafă şi îl îmbrânceşte pe scări la vale, completându-şi gestul brutal cu următoarea replică: *„-Să vă sculaţi mai devreme, putregaiule, şi să nu mocoşiţi, fire-aţi ai dracului să fiţi! Răcni conductorul, dispărând într-un vagon".*

Anticipând parcă evenimentele din ***Răscoala,*** este semnificativ sentimentul de revoltă resimţit de către ţăranul umilit, revoltă concentrată în expresia: *„- Nu v-ajute Dumnezeu-sfântul!"* De altfel, în mod simetric, naraţiunea se deschide cu urarea *„Dumnezeu să v-ajute!..."*, cele două sintagme marcând distanţa dintre aspiraţie şi realizare. Pe Nicolae Tabără nu îl dor atât rănile fizice provocate de căzătură, cât cele psihice declanşate de umilinţa la care a fost supus. Investigaţia psihologică nu este prea adâncă,

frământările interioare ale personajelor fiind sugerate de mimica acestora. Scriitorul păstrează o atitudine distantă, obiectivă față de evenimentele relatate, ce nu lasă loc infuziilor lirice și care este specifică unui prozator realist. Firul epic al relatării este destul de sărac, momentele acțiunii fiind întrerupte de scurte infuzii de peisaj, în măsură să potențeze atmosfera relatării. Astfel, în manieră expresionistă, natura se colorează în roșu, în deplină concordanță cu rănile sângerânde de pe fața lui Nicolae Tabără. Prozatorul își regizează cu migală narațiunea. El surprinde foarte bine atât perioada de acalmie ce stăpânește gara, cât și momentul următor, când aceasta începe să se anime în mod treptat.

O altă nuvela antologică este ***Răfuiala***, ce anticipează, în miniatură, problematica romanului ***Ion***. Publicată mai întâi în anul 1909 în paginile revistei ***Luceafărul***, narațiunea a fost retipărită ulterior în volumele ***Frământări*** (1912), ***Mărturisire*** (1916), ***Răfuiala*** (1919), ***Cuibul visurilor*** (1927) și ***Oameni de pe Someș*** (1936). Titlul inițial al relatării a fost ***O femeie și doi bărbați***, titlu ce anticipează conflictul dintre cei doi protagoniști, Toma Lotru și Tănase Ursu. Ca și în cazul poeziilor erotice ale lui Coșbuc, disputa are loc între „Glasul pământului" și „Glasul iubirii". Debutul nuvelei îl prezintă pe Toma Lotru, care s-a căsătorit din dragoste cu frumoasa Rafila, deși aceasta era o fată săracă: *„Îi era tare dragă Rafila, mai dragă ca ochii din cap. A luat-o săracă, numai cu cămașa de pe ea, dar a trebuit s-o ia, că de n-ar fi luat-o, și-ar fi făcut seama. N-a văzut el atunci nimic și n-a vrut să audă nimic. Îi era dragă Rafila și nu-i păsa de nimic".* Căsătoria nu se transformă însă într-o sursă a fericirii depline, ci într-un șir nesfârșit de suferințe. Aceasta deoarece dragostea lui Toma Lotru nu este împărtășită și de frumoasa lui soție. Pentru Rafila (denumită Florica într-o

primă versiune a nuvelei, nume ce o prefigurează pe eroina romanului ***Ion***), căsătoria devine o adevărată tragedie.

După ce schițează problematica narațiunii, prozatorul își întoarce privirile înapoi, reconstituind destinul personajelor sale. Fată orfană, crescută și îmbrăcată din mila oamenilor, Rafila se vede obligată să accepte căsătoria cu țăranul înstărit, chiar dacă îl iubea pe Tănase Ursu, un flăcău *„sărac ca degetul”*. Singura mângâiere pentru cea care a dus o existență extrem de dură rămân lacrimile. Deși Toma a făcut o nuntă mare de bucurie că s-a căsătorit cu aleasa inimii sale, Rafila mai mult a bocit și în fața altarului, cununia transformându-se într-un fel de prohod, deoarece preschimba existența tinerei mirese într-o jale prelungită la nesfârșit. Durerea fetei obligate să se mărite, din cauza sărăciei, cu un om pe care nu îl iubește mișcă întreaga asistență, doar mirele nu observă nimic din cauza iubirii sale pătimașe: *„Și când stătură înaintea altarului, când îi puse popa să zică sfântul jurământ, cu trei degete, pe sfânta cruce, Rafila a început să se bocească, de-i tremura și cununița de flori din cosițe. Și toate femeile au plâns de mila ei, încât s-a cutremurat biserica de jale... Mai mult a semănat cununia aceea a prohod decât a nuntă... Și toată lumea se mira și se minuna, numai Toma nu se sinchisea de nimic, căci lui îi era tare dragă Rafila...”*

Destinul femeii este comparat după nuntă cu acela al unei flori care se ofilește în mod treptat, aparent fără un motiv bine întemeiat. Deși orbit de iubire, bărbatul observă până la urmă că soția i se *„veștejește și se ofilește ca o floare gingașă copleșită de buruieni”* și începe să se neliniștească. Căutând să descopere motivele acestui lent declin, el identifică sursa răului în persoana lui Tănase Ursu. Aducându-și aminte de marea iubire a Rafilei, Toma începe să înțeleagă reacțiile soției sale și să le vadă într-o altă lumină.

Rebreanu descrie chinurile sufleteşti ale personajului său, dar acestea sunt prezentate dinspre exterior înspre interior, adică pornind de la mimica, gesturile şi faptele pe care le săvârşeşte. Simţind că mai degrabă ar face moarte de om decât să se despartă de Rafila, Toma începe să îşi pândească nevasta, sperând că va găsi o dovadă a trădării ei. Analiza incertitudinii chinuitoare a bărbatului seamănă cu cea trăită de Ştefan Gheorghidiu dar se realizează cu alte mijloace, introspecţia dureroasă din opera lui Camil Petrescu fiind substituită cu simpla prezentare a faptelor incoerente săvârşite de ţăranul ce încearcă zadarnic să îi surprindă pe cei doi îndrăgostiţi. Constatarea amară că soţia nu îl iubeşte şi că poate îl înşală îl schimbă radical pe Toma Lotru, care din omul vesel de până atunci se închide în sine şi nu se mai arată printre oameni pentru a nu i se descoperi suferinţa lăuntrică.

Inevitabilul se petrece în momentul în care tânăra pereche este invitată la o nuntă, de la care nu putea lipsi nici Tănase Ursu care, rămas holtei, participa la toate petrecerile. Zbuciumul sufletesc al personajului este reflectat de către scriitorul omniscient prin surprinderea amănunţită a reacţiilor sale: *„Toată noaptea s-a zvârcolit în pat, parc-ar fi fost culcat pe jăratec. Toate bătăile de cap, toate chinurile ce le îndura de la o vreme încoace l-au năpădit deodată şi l-au gâtuit de parcă să-i scoată sufletul. În urmă, sleit de oboseală, a adormit hotărât să nu se ducă la nici o nuntă...”* Până la urmă, ros de gelozie, acest alter ego rural al lui Ştefan Gheorghidiu acceptă să participe la nuntă pentru a descoperi dovada clară a trădării nevestei sale.

Ca şi în nuvela ***Proştii***, există şi în ***Răfuiala*** un semn rău care prefigurează deznodământul dramatic. Este vorba de faptul că bărbatul îşi

aduce aminte abia pe uliță că și-a uitat acasă ciomagul și se întoarce după el. Ales în mod deliberat de către scriitor, peisajul hibernal se găsește în deplină concordanță cu ceea ce se petrece în forul intim al personajelor sale: *„Rafila îl aștepta în uliță... O răpăială de omăt se cernea prin văzduh, învâltorită când și când de suflări tăioase de vânt. Fărimituri de zăpadă, mărunte și înghețate, o izbeau în obraji și-i alunecau în jos pe piept. Își duse mâna la ochi, ștergând câțiva picuri ce i se încurcau printre gene... Un fior rece o cutremură... Se simțea atât de stingheră în lume lângă acest bărbat, de la care nu și-a auzit nici un cuvânt dulce, a cărui dragoste și dezmierdări o înfricoșau. Și, aducându-și aminte în treacăt de cellalt, de mângâierile lui, de bucuriile și de fericirea lor de odinioară, viața ce trebuia s-o ducă acum îi părea mai neagră ca moartea"*. Compararea vieții Rafilei cu moartea, bățul de cireș încrustat cu flori cu care se înarmează Toma și care face să treacă un fior de groază în inima femeii sunt amănunte ce anticipează tragedia.

Cea de a doua secțiune a narațiunii descrie nunta. Prozatorul nu este preocupat însă de înfățișarea pitorescului exterior, ci de relevarea acelor aspecte care adâncesc conflictul și grăbesc deznodământul. Replicile aluzive, aburii alcoolului, prezența obsedantă a rivalului care, la nuntă, se așază parcă ostentativ chiar în fața lui Toma determină imperceptibil conduita personajului. Flăcăul începe să urmărească tot mai mult reacțiile soției sale la apariția iubitului ei de odinioară și constată că acesta nu îi este indiferent Rafilei nici la un an de la căsătoria lor. Toma încearcă însă să salveze aparențele, de teama de a nu se face de râs în fața „gurii satului". Rebreanu oferă chiar și o scurtă descriere a horei, prezentarea dansului transformându-se într-un nou pretext pentru investigarea reacțiilor sufletești ale personajelor. În fața mulțimii dezlănțuite, Toma seamănă cu un individ

aflat în pragul morţii, zbuciumul său interior contrastând puternic cu veselia nuntaşilor. Pentru a reda cât mai exact starea de spirit a eroilor săi, scriitorul utilizează o serie de comparaţii sugestive. Astfel, stând în picioare lângă Toma, Rafila seamănă cu *„un trandafir alb în umbra unui pom sălbatec".* Pentru bărbatul tulburat de gânduri negre, dansul Rafilei cu Tănase pare o întruchipare a păcatului, a unui ritual erotic desfăşurat în faţa ochilor săi. Reacţiile soţiei sale – care parcă se trezeşte la viaţă în ritmul ameţitor al horei – reprezintă dovada clară a faptului că aceasta nu a încetat să îl iubească pe Tănase Ursu. Urmărind jocul celor doi, Toma Lotru are impresia că lumea se umple de sânge, sânge ce anticipează sacrilegiul. Unul dintre săteni, Gavrilă Boroiu, încearcă să îl liniştească şi să îl consoleze, afirmând că toate relele de pe pământ se trag de la femei: *„-Femeia e bună spânzurată, auzi tu, Tomo?... Aşa-i cum îţi spun eu, degeaba crezi c-aşa ş-aşa... Din femeie se trag toate fărădelegile şi toate păcatele lumii..."* Ca unul care a cunoscut deja acest calvar, Boroiu îi sugerează lui Toma soluţia ieşirii din drama pe care o trăieşte, soluţie mai mult intuită până atunci: *„-Mă! Începu iar Boroiu. Ce te uiţi tu atâta la ei? Ce te tot uiţi? Ce folos să te uiţi?... Ascultă ce-ţi spun eu, că io-s om păţit şi umblat prin lume... Eu am prins-o odată pe-a mea, pe cea dintâi, am prins-o tot aşa, ş-acolo pe loc am sugrumat-o... Ce te frământi tu atâta?... Am şezut un an în temniţă, şi iată-mă!"* În ciuda insistenţelor lui Boroiu, Toma nu împărtăşeşte opiniile acestuia. În viziunea sa, nu femeia este capul răutăţilor ci bărbatul, în ipostaza lui de seducător, de Don Juan. Acest Don Juan care strică liniştea casei sale este Tănase Ursu, ca urmare el trebuie să fie eliminat din triunghiul erotic. Discuţia cu ţăranul care şi-a ucis nevasta necredincioasă îl ajută pe Toma să îşi clarifice ideile şi să ia o hotărâre definitivă. Odată decizia luată, ţăranul se linişteşte brusc şi începe să devină chiar amabil cu

viitoarea lui victimă, ca pe vremea în care amândoi erau holtei. Vrând să își pună în aplicare planul diabolic, Toma îi propune lui Tănase să se întoarcă acasă împreună. Ispitit de frumusețea Rafilei (care îi apare „ca o zână din povești"), acesta nu poate refuza propunerea rivalului său.

Răfuiala propriu-zisă este înfățișată în cea de a treia secțiune a nuvelei. Natura apocaliptică se găsește din nou în concordanță cu evenimentele prezentate. Astfel, zăpada înghețată scârțâie sub picioarele celor trei călători *„ca și cobitul unei păsări a morții"*. Norii cenușii stau gata să se rostogolească pe pământ, măturând în treacăt crestele dealurilor. Vântul aleargă vuind prin pădurile moarte, scuturând sălbatic crengile copacilor despuiați. Totul se petrece ca și cum natura umanizată ar participa la suferințele omului. Cadrul desfășurării tragediei este prezentat însă la modul distant, obiectiv, fără efuziunile sentimentale specifice literaturii de factură romantică. Prozatorul este preocupat din nou de relevarea frământărilor sufletești ale personajului său. În timp ce soția îi venea pe drum împreună cu Tănase, mână în mână ca doi logodnici, Toma simte cum sângele îi fierbe prin vine iar pumnii i se încleștează strașnic *„parc-ar fi strâns pe cineva de beregată"*. Pentru a sugera cât mai exact intensitatea zbuciumului interior trăit de personajul său, Rebreanu recurge la utilizarea comparațiilor. Astfel, inima lui Toma zvâcnește gata să plesnească, izbindu-se de coaste *„ca peștele-n undiță"*. Sângele îi clocotește prin vine *„ca într-o căldare"*, în timp ce o voce lăuntrică îl îndeamnă să se confrunte cu rivalul său. Locul răfuielii este ales tot la un semn al naturii umanizate: *„Un șir lung de plopi bătrâni străjuia drumul. Capetele lor se închinau, vâjâind, când încoace, când încolo... Deodată, o creangă neagră, uscată, ca o mână uriașă de om, se rupse țipând ascuțit și căzu tocmai în fața lui"*. Bun cunoscător al teatrului, Rebreanu știe să își regizeze scenele cu măiestrie.

Astfel, moartea lui Tănase este descrisă din perspectiva Rafilei, care asistă îngrozită şi neputincioasă la răfuiala ce se derulează în faţa ochilor săi: *„Rafila se aruncă orbeşte între ei, dar o mână de fier o zvântură de-acolo, încât căzu mototol la poalele unui plop găunos. D-aici trebuia să vadă cum învineţeşte Tănase în mâinile lui Toma, cum îi cade căciula din cap, cum i se îngroaşe vinele pe tâmple şi pe frunte. Ea închise ochii plină de groază. Un geamăt dureros, slab, prelungit bâjbâi prin aer, apoi nişte gâfâituri grele, pe urmă şi acestea se împrăştiară pe aripile vântului şuierător...”* Asemenea scene dure şi dramatice, ce insistă într-o manieră aproape naturalistă pe detaliul şocant, nu apăreau în proza românească de dinainte de Rebreanu, nici la semănătorişti, nici în proza de factură poetică a scriitorilor simbolişti.

Tot o căsătorie nefericită se găseşte şi la originea dramei trăite de către eroina nuvelei ***Nevasta***. Naraţiunea a fost publicată în revista ***Luceafărul*** (nr.12 din 1911) şi, ulterior, a fost inclusă în volumul ***Frământări*** (1912). În 1914, o versiune prescurtată a relatării a fost publicată în ***Universul literar*** sub titlul ***Mortul***. Creaţia vine, o dată în plus, să ilustreze ideea că naşterea, iubirea şi moartea alcătuiesc marile teme ale operei lui Liviu Rebreanu. Descriind sfârşitul dramatic al lui Ion Bolovanu, scriitorul se include într-o tradiţie din care mai fac parte, printre alţii, Ion Agârbiceanu cu ***Luminiţa*** sau Pavel Dan cu ***Priveghiul***. Dar aceeaşi obsesie tanatică poate fi identificată şi în câteva din prozele scurte ale lui Anton Holban, cum ar fi ***Bunica se pregăteşte să moară, Icoane la mormântul Irinei, Obsesia unei moarte, Conversaţii cu o moartă.***

Naraţiunea se deschide cu o informaţie în măsură să atragă atenţia cititorului prin gravitatea ei şi să anticipeze tematica relatării: *„Ion Bolovanu trăgea să moară...”* În maniera realismului dur, obiectiv pe care îl

practică, prozatorul zugrăveşte în mod detaliat, insistând pe simptomele bolii, agonia personajului. Acesta stă *„chircit în pat, cu un picior întins strună peste cearceaful boţit, cu cellalt cârligat din genunchi, parcă i l-ar fi zgârcit cârceii"*. Mâinile *„le ţinea răşchirate ca un răstignit"*, cu degetele *„încleştate în aşternutul de paie"*. Pieptul i se ridica anevoie, horcăind prelung, *„parcă cu fiecare înălţare i s-ar fi smuls o coardă din suflet"*. Având deja acces la un „dincolo" terifiant, ochii holbaţi ai muribundului au o privire sticloasă, plină de groază, *„ca şi când ar fi văzut ceva nespus de ameninţător"*. Notaţia se dovedeşte la fel de exactă şi atunci când se redă momentul dramatic al morţii ţăranului: *„Apoi, deodată, se simţi în odaie un zgomot ciudat, friguros, ca şi când două aripi mari, nevăzute ar fi fâlfâit de mai multe ori. În clipa aceea bolnavul îşi îndreptă şi piciorul cel îndoit, se întinse din răsputeri, suspină lung şi uşurat, întoarse ochii cu albul în sus şi pe urmă rămase neclintit. După un dram de vreme, însă, corpul totuşi se mai smuci oleacă, mâinile se adânciră mai grele în aşternut, iar muşchii feţei se schimonosiră, parcă subt apăsarea unei dureri foarte mari"*.

În paralel cu prezentarea suferinţelor lui Ion Bolovanu, prozatorul descrie gândurile cele mai ascunse ale nevestei acestuia. Aflată la căpătâiul muribundului şi urmărind tresăririle de durere ale acestuia, femeia îşi recapitulează existenţa şi constată că aceasta a fost un eşec. Spre deosebire de cele câteva bătrâne care îl deplângeau sincer pe muribund, nevasta constată cu surprindere că nu îi este milă de bărbatul de lângă ea şi că este rece ca o stană de piatră. Există o vădită antiteză între reacţiile pline de jale, fireşti în asemenea cazuri, ale celor mulţi şi răceala nefirească a nevestei. De altfel, insolitul naraţiunii constă în decalajul dintre reacţiile văduvei şi felul în care le interpretează „gura satului". Gesturile adesea nefireşti ale femeii sunt puse pe seama durerii şi a ataşamentului puternic faţă de cel dispărut. În

realitate, nevasta încearcă să își strige adevărul. În ciuda ziselor unei bătrâne, Ion Bolovanu nu i-a fost drag. A bătut-o și a fost pentru ea un adevărat străin, motiv pentru care nu poate plânge la moartea lui. Lumea comentează însă invers reacțiile femeii, punându-le pe seama durerii. În realitate, nevasta se revoltă împotriva suferințelor îndurate în timpul întregii sale existențe: *„Mi-a fost tare drag... Adică de ce să-mi fi fost drag? A fost bun? N-a fost. A fost frumos? N-a fost. Apoi de ce să-mi fi fost drag?... Știa cât vreau să mă mărit cu altul, și totuși m-a luat... Și pe urmă m-a bătut, mai rău ca pe o slujnică... Nu, nu mi-a fost bărbat. A fost un străin..."* Ritualul înmormântării este prezentat din perspectiva femeii, care asistă în calitate de martor impasibil la spectacolul tragic ce se desfășoară în fața ochilor ei. Nevasta își rememorează destinul nefericit alături de un bărbat *„slab, bolnav și răutăcios, pe care îl urâse tot așa de mult precum iubise pe celălalt, ale cărui priviri îi ardeau și-i mângâiau inima, care însă trebuia s-o ocolească, altminteri tatăl ei ar fi zdrobit-o..."* Abia acum, în mijlocul bocetelor prefăcute, femeia înțelege că odinioară, la nunta ei, același preot i-a citit, de fapt, tot de îngropăciune. Moartea ei spirituală a început o dată cu căsătoria ce *„i-a prohodit sufletul ei cel dornic de-a iubi și de-a trăi, că i-a prohodit iubirea"*. Cuprinsă de o durere sfâșietoare, nevasta începe să își plângă destinul ratat, existența nefericită dusă alături de un bărbat pe care nu l-a iubit. Lumea răstălmăcește însă din nou reacțiile ei, punându-i durerea pe seama iubirii pentru soțul dispărut. Din perspectiva „gurii satului" avem de-a face cu o durere care deregleaza reacțiile umane firești. De aici și replica *„-I-a fost tare drag..."* ce se transformă într-un adevărat laitmotiv al nuvelei. În realitate este vorba însă de altceva, iar femeia nu le iartă celorlalți faptul că îi denaturează reacțiile: *„Pe nevastă, acum, cuvintele acestea o înțepară ca niște ace muiate în otravă. Se întrebă uimită de ce-i*

tot dă zor lumea că i-a fost drag? De unde ştiu oamenii ăştia că i-a fost drag? Sau poate vreau să-şi bată joc de dânsa, de durerea ei?..." Această distorsiune dintre mesaj şi felul în care este el receptat aminteşte de literatura absurdului, dar şi de celebra schiţă ***Căldură mare*** a lui I.L.Caragiale, unde căldura excesivă dereglează reacţiile umane fireşti. Senzaţia de absurd este potenţată de lipsa de comunicare dintre nevastă şi săteni, aceştia din urmă neînţelegând ceea ce se petrece cu adevărat în forul intim al femeii. Cu toate acestea, aparenţele sunt salvate la înmormântare, chiar dacă hohotele de plâns se referă la altceva decât aspectul vizat de orizontul de aşteptare al sătenilor. Chiar şi gestul femeii de a arunca, după datină, o mână de pământ în mormântul soţului este interpretat altfel, crezându-se că, din cauza durerii sfâşietoare, vrea să se arunce şi ea în groapă.

Rebreanu ştie să fie un pictor sarcastic al personajului colectiv deja în proza sa scurtă. Astfel, el descrie reacţiile participanţilor la pomana mortului, unde atmosfera se încinge brusc şi nu lipsesc nici remarcile aluzive la adresa tinerei văduve. Repetarea exasperantă a replicii *„I-a fost tare drag, sărăcuţa... tare drag..."* reuşeşte până la urmă să o scoată din minţi pe nevasta care se revoltă împotriva atitudinilor convenţionale. Ea ajunge să îşi strige adevărul într-un puternic elan dionisiac, dar cuvintele ei sunt din nou tălmăcite ca o dovadă de iubire profundă, dar şi ca semn al unei dureri în măsură să întunece mintea: *„-Minţi!... Minţi!... Toţi minţiţi!... Nu mi-a fost drag! Mi-a fost urât! Mi-a mâncat viaţa, mi-a zdrobit viaţa, nu-l rabde pământul!..."*

O poveste asemănătoare cu cea din ***Nevasta*** prin înstrăinarea acută dintre soţi ne prezintă şi Pavel Dan în naraţiunea intitulată ***Priveghiul***. Asemenea lui Liviu Rebreanu, şi autorul lui ***Urcan bătrânul*** îşi extrage

substanța epică a narațiunilor sale din destinul tragic al țăranilor din Câmpia Ardealului. ***Priveghiul*** este o capodoperă ce prelucrează, asemenea lui Caragiale în ***Kir Ianulea***, tema răutății feminine. Evenimentele seamănă cu cele din nuvela lui Rebreanu, cu deosebirea că victima se dovedește a fi, de data aceasta, nu o femeie ci un bărbat. Toader, eroul narațiunii, este un *„supus și obosit rob al pământului”*, care își pierde sensul existenței tocmai la vârsta senectuții când, după ani de trudă, ar trebui să se bucure în liniște de agoniseala muncii sale. Complotul mefistofelic urzit de fiica și de soția lui îi transformă însă existența într-un adevărat infern, unicul refugiu din calea suferinței fiind cel în moarte. Răutatea aceasta absolut nejustificată este inversă decât cea din romanul ***Ion*** al lui Liviu Rebreanu și atinge dimensiuni paroxistice. Asemănarea numelor (Toader – Todorica) nu sugerează armonia existentă între cei doi soți ci, dimpotrivă, exprimă o antiteză ireconciliabilă. De altfel, narațiunea se bazează pe mitul eternei reîntoarceri, deoarece Toader nu face altceva decât să repete experiența tragică a socrului său relatată de către cârciumarul Ioșca, relatare ce are un vădit caracter premonitoriu. Căsătorit cu o muiere rea, care refuza să îi dea de mâncare și care se certa cu el până și noaptea, acesta, după ani de supliciu, se revoltă punându-și capăt zilelor. Constituind un caz patologic, cu evidente accente naturaliste, răutatea va fi moștenită și de celelalte reprezentante ale familiei. Ocupându-se de întâmplări situate la limita normalului, care se abat de la tradiția vieții satului, narațiunea alunecă în mod imperceptibil înspre fantastic. Semnificativă devine, într-un asemenea context, scena sinuciderii lui Toader. Fântâna în care se privește personajul căutându-și parcă adevărata sa identitate reprezintă un ochi al pământului, o cale de acces către lumea de dincolo. Apa îi apare mai întâi asemenea unui ochi magic care îl vrăjește și îl cheamă, apoi se transformă *„într-o gură*

flămândă, cumplită", într-un monstru acvatic ce îl devoră. Autorul păstrează echivocul textului, nu numeşte lucrurile ci numai le sugerează, astfel încât nu ni se explică dacă moartea lui Toader s-a datorat unui accident sau dacă el s-a sinucis într-adevăr. Conduita în răspăr a soției, ce contravine tradiției şi este amendată de „gura satului", aminteşte de ***Nevasta*** lui Liviu Rebreanu şi păstrează naraţiunea în proximitatea fantasticului. Oprindu-se la câteva personaje atipice, pentru care ritualurile străvechi şi-au pierdut semnificațiile originare, Pavel Dan zugrăveşte procesul desacralizării satului. Priveghiul însuşi se transformă într-un prilej de desfătare, ceremonialul fiind îndeplinit doar pentru a se induce în eroare colectivitatea. În realitate totul nu este decât un simulacru, durerea familiei este trucată, spectacolul atent regizat având drept scop salvarea aparenţelor. Dincolo de parodie, de ludicul gratuit, se ascunde însă întotdeauna dimensiunea tragică a existenței. Confruntarea celor două neamuri provoacă reîntoarcerea lumii în haos şi dezumanizarea treptată a personajelor. Finalul ambiguu provoacă din nou intruziunea fantasticului, acțiunea forțelor oculte purificând locul de orice influenţă malefică.

O altă reuşită a prozei scurte a lui Liviu Rebreanu este nuvela ***Dintele.*** Naraţiunea a fost publicată iniţial în numărul 12 din 25 decembrie 1910 al revistei ***Convorbiri critice***. Ulterior, ea a fost inclusă în volumul ***Frământări***, fiindu-i dedicată criticului Mihail Dragomirescu, cel care a sprijinit începuturile literare ale prozatorului în dificila perioadă bucureşteană. Relatarea povesteşte un simplu fapt divers, care va fi reluat şi în romanul ***Ion***. Eroina relatării este dăscăliţa Aglaia Bujor, care trăieşte o experienţă dramatică ce marchează începutul senectuţii sale. În viziunea institutoarei de treizeci şi nouă de ani, o întâmplare banală cum ar fi pierderea unui dinte dobândeşte semnificaţiile hiperbolice ale unei tragedii:

„-Încă nu, încă nu! Şopti ea îndurerată. Nu vreau să rămân ştirbă, mai bine moartea. Ş-apoi tocmai dintele din faţă! Să ai tu acolo în loc de dinte un loc negru... fff! Încaltea de-ar fi o măsea, treacă-meargă, dar... Nu pot! Mai degrabă să ştiu că are să-mi bubuie capul ca o căldare de smoală aprinsă decât să rămân ştirbă de tânără". Durerea acută declanşează în sufletul dăscăliţei şi o puternică criză psihologică. Asemenea unui vis urât, gândurile încep să o chinuiască mai mult decât supliciul fizic. Apelativul „băbucă" (până nu demult o alintare) utilizat de către dascăl în mod ostentativ i se pare acum cea mai gravă jignire. De la durerea fizică, dăscăliţa trece la o serie de meditaţii asupra existenţei sale. Şi de această dată, descrierile de natură se găsesc în consonanţă cu starea de spirit a protagoniştilor: *„Dăscăliţa Aglaia se gândi deodată, că, aşa cum e priveliştea asta mohorâtă, întocmai aşa este şi viaţa ei. Un ogor înţelenit, în care n-a intrat plugul niciodată, pe care n-au crescut decât buruieni şi mărăcini, care a fost vecinic înecat într-o ceaţă tristă şi plictisitoare. Ce viaţă-i aceasta? Şi ce rost are o astfel de viaţă?... Anii trec în goană, unul câte unul, fiecare întocmai ca şi celălalt. Nici o zi de fericire adevărată, nici măcar un ceas. Şi omul doar ar avea dreptul să ceară cel puţin un ceas de fericire de la viaţa care-l frământă cum îi place, îl aruncă unde se nemereşte şi face dintr-însul ce vrea..."* Reconsiderându-şi existenţa, dăscăliţa constată că viaţa nu i-a adus nimic şi că toate speranţele ei s-au redus doar la nişte vise bovarice. Deşi a pornit la drum tânără, frumoasă şi dornică de a trăi, viaţa ei s-a redus la o lungă aşteptare. Ieşirea din banalitatea cotidiană părea să se petreacă atunci când l-a întâlnit pe dascălul Vasile Bujor. Acesta se schimbă însă după căsătorie, devenind din blând şi drăgăstos un om al tihnei domestice. Individ pragmatic, atras de latura lumească a existenţei, dascălul refuză visele pe motiv că *„visurile sunt bune numai pentru cei ce nu iau*

viața în serios, căci ele te fac să trăiești mai mult în gând decât aievea". Dăscălița nu își pierde însă speranța că va depăși golul existențial de până atunci, mai mult, credința că odată își va trăi și ea viața îi dădea putere să se lupte cu toate neajunsurile vieții. Când și cel de-al șaptelea copil devine mărișor și ar putea, în sfârșit, să își concretizeze aspirațiile cele mai tainice, toate visele i se destramă datorită unui dinte banal.

Angoasele din planul diurn continuă și în sfera regimului nocturn al imaginarului. Astfel, dăscălița visează că i-a căzut dintele și că a rămas știrbă. Femeia este cu atât mai abătută cu cât, potrivit tradițiilor populare, *„dintele înseamnă moarte în casă"*. În plus, asemenea nevestei din narațiunea cu același titlu, dăscălița consideră că mariajul ei nefericit este cel care i-a spulberat visele. Cele două musafire, preoteasa și notăreasa, interpretează în manieră diferită drama Aglaiei. Aflată la apogeul frumuseții sale, notăreasa asumă opinia dăscăliței și vede în posibila pierdere a unui dinte o adevărată mutilare fizică. Ea afirmă că ar accepta mai degrabă moartea decât să rămână știrbă. În schimb preoteasa, mult mai în vârstă, consideră că nu merită să suferi de pe urma durerilor de dinți. Ea îi oferă dăscăliței chiar o lecție de morală practică, atrăgând atenția asupra faptului că, spre deosebire de efemeritatea frumuseții fizice, adevăratele valori sunt cele de ordin material. Dereglarea mecanismului cauză-efect o determină pe Aglaia ca, pornind de la o simplă durere de dinți, să se gândească la moarte și să își imagineze chiar propria ei înmormântare. Până la urmă obsesia tanatică o revoltă, astfel încât dorința de a trăi devine mai puternică decât teama de a fi desfigurată. Ca urmare, femeia acceptă cu ușurință supliciul, dar se schimbă în mod radical după ce își pierde dintele. Ea îmbătrânește brusc și își studiază cu o voluptate narcisiacă simptomele senectuții: *„Locul dintelui se holba la dânsa negru, ca gura unui mormânt, lămurindu-i*

lucrurile pe care până acum nu vroise înadins să şi le lămurească. Acum, poate pentru întâia oară, băgă de seamă că în jurul ochilor i se urzise o țesătură de cute mărunte, subțiri ca pânza păianjenului, că ochii ei cei mari şi negri ca tăciunele îşi pierduseră văpăile de altădată, că pe la tâmple, pe lângă urechi, printre şuvițele de păr castaniu se mestecau multe fire albe şi urâte". Până la urmă, femeia se consolează cu gândul că, decât moartă, mai bine bătrână şi ştirbă. Pornind de la această întâmplare cotidiană, dăscălița începe să simtă în mod acut fenomenul trecerii timpului.

Narațiuni precum ***Golanii*** sau ***Culcuşul*** rețin atenția prin faptul că introduc în proza scurtă românească un univers pitoresc şi inedit, acela al periferiei marelui oraş. Ele nu se ridică decât arareori la valoarea estetică a unor capodopere inspirate din lumea satului, dar reuşesc să se impună prin noutatea lor. Alte relatări precum ***Norocul, Ocrotitorul*** sau ***Cumpăna dreptății*** radiografiază fauna pitorească a funcționarilor mărunți şi a micii burghezii, categorie socială înfățişată cu dramele ei cotidiene. Aceste narațiuni surprind prin precizia analizei psihologice şi atenta investigație a societății timpului. Tot de sondarea universului citadin țin şi alte relatări rebreniene precum ***Strănutarea*** şi ***Cuceritorul,*** în care Liviu Rebreanu prelucrează într-o manieră personală mitul lui Don Juan. Deja Al.Piru a remarcat, în prefața la primul volum din seria ***Operelor*** lui Liviu Rebreanu, accentele gorkiene ale acestor narațiuni.[11] Se pare că în timpul anului 1910, în perioada detenției de la închisoarea Văcăreşti şi a încarcerării de la Gyula, autorul ***Răscoalei*** a recitit cu atenție opera marelui scriitor rus. De altfel, creația acestuia nu îi era străină lui Rebreanu încă de pe vremea scurtei sale cariere de ofițer în armata austro-ungară, când şi-a făcut o serie de extrase din ***Căsnicia Orlovilor*** şi ***Vagabonzii***.

Lumea periferică a marelui oraş este înfăţişată în nuvela ***Culcuşul***. Naraţiunea a apărut în numărul 5 din 1910 al revistei ***Convorbiri critice*** însoţită de o notă redacţională, în care se relevau calităţilor textului, dar se şi atrăgea atenţia asupra limbajului adesea violent întrebuinţat de către scriitor: *„Deşi nu admitem cruditățile de termeni pe care autorul e nevoit să le pună în gura eroilor săi, totuşi, publicăm această nuvelă, şi încă la acest loc de onoare, fiindcă pe lângă o adâncime de concepție puţin comună, e remarcabilă prin pitorescul lumii zugrăvite, prin spiritul de observație, prin energia descripției şi mai cu seamă prin originalitatea limbii”.*[12] De altfel, tocmai prin intermediul limbajului violent şi al temelor mai puţin convenţionale pe care le abordează, scriitorul doreşte să atragă atenţia asupra faptului că literatura secolului XX a depăşit estetica de factură romantică şi nu se mai reduce doar la exprimarea frumosului, realitatea înconjurătoare fiind mult mai complexă. În prezentarea faunei din ***Culcuşul*** şi ***Golanii***, prozatorul s-a inspirat dintr-o serie de întâmplări din dureroasa experienţă a detenţiei sale. În primăvara anului 1910, Liviu Rebreanu a fost întemniţat la Văcăreşti apoi, la cererea guvernului austro-ungar, a fost extrădat şi încarcerat în temniţele din Ungaria pentru o afacere rămasă neclară până azi, motiv pentru care a trebuit să renunţe la cariera militară. După o perioadă crudă de detenţie de circa şase luni, scriitorul se întoarce la Bucureşti, unde cunoaşte lumea periferică a Capitalei, lume care îl inspiră în câteva din naraţiunile sale. Universul hoţilor şi al puşcăriaşilor a apărut foarte rar în literatura română înaintea lui Rebreanu. Alexandru Macedonski descrie această lume marginală în poemul ***Ocnele***, iar mai târziu Tudor Arghezi în câteva din poemele din volumul ***Flori de mucigai***. În notele şi comentariile din finalul celui de-al doilea volum de ***Opere***, Niculae Gheran şi Nicolae Liu remarcă faptul că naraţiunile ***Culcuşul*** şi ***Golanii*** contribuie

la procesul de obiectivare a creaţiei rebreniene prin dispariţia elementelor romantice detectabile încă în primele naraţiuni: *„Experienţa din **Culcuşul** şi **Golanii** contribuie la înlăturarea elementelor romantice prezente în primele povestiri, la lărgirea orizontului de cunoaştere, la adâncirea procesului de obiectivare şi, prin aceasta, la deschiderea unei căi spre creaţiile sale".*[13] Ele sunt primele lucrări care atrag atenţia comentatorilor asupra prozei scurte a scriitorilor.

Culcuşul descrie un episod din viaţa unor hoţi de buzunare care, după travaliul istovitor desfăşurat în timpul zilei în spaţiul marelui oraş, seara se retrag la „culcuşul" lor de sub nucii de la „Trei gâşte". Locul este prezentat în felul următor de către scriitor: *„Dinspre oraş, oameni zdrenţuroşi, pârliţi şi scofâlciţi la faţă, se târau ca şerpii prin şanţurile şoselei spre culcuşul de la «Trei gâşte». Didina îi zărea de departe şi Şoptea: «Ssst! St!», iar după ce se apropiau, le zicea pe nume: «Neneciu!», «Bididiu!»... La culcuş fiecare îşi avea «patul» său călcat şi bătătorit în iarba înaltă şi grasă de sub nucii din preajmă. Vorbeau puţin, scurt şi numai despre învârtelile ce le făcuseră peste zi. Scotea fiecare paralele ce le şterpelise de cine ştie unde, le zuruia cu dragoste în găvanul palmelor, le număra cu multă băgare de seamă de mai multe ori, sau le rânduia în moviliţe de câte un leu pe haina care îi servea de aşternut, apoi, când se plictisea sau când isprăvea, le ascundea frumuşel, ca să nu-l vadă nimeni şi întreba pe cei dimprejur: - Joci?"*

Relatarea se deschide cu fixarea minuţioasă, specifică tehnicii realiste, a locului. Totul se desfăşoară într-o zi toridă de vară, asemănătoare cu cea descrisă în schiţele lui Caragiale. Şi tot ca în scrierile marelui predecesor, Rebreanu prezintă o lume care trăieşte mai ales prin limbaj, un limbaj violent şi trivial specific mahalalei, presărat cu invective şi cu

numeroşi termeni regionali şi argotici. El putea şoca în epocă nişte cititori obişnuiţi cu estetica romantismului minor, cu un stil calofil exagerat sau cu perspectiva paseistă şi idilizantă a literaturii semănătoriste şi poporaniste. „Eroii" acestui univers periferic au o onomastică specifică: Dumitrache Cântăreanu, Didina, Bambaloi, Neneciu, Bididiu. După ce îşi numărau în taină agoniseala, aceştia încercau să îşi multiplice câştigul jucând *babaroasa* cu nişte zaruri de os. Jocul se transformă într-un adevărat spectacol, trăit cu maximă intensitate atât de jucători cât şi de spectatori. Totul se transformă într-o confruntare în care participanţii pot să îşi demonstreze îndemânarea. Norocul nu îi surâde însă lui Cântăreanu, care îşi pierde banii, dar care dă vina pe Didina, spunându-i că nu i-a purtat noroc. Maestrul incontestabil al jocului pare a fi Neneciu, dar scriitorul lasă să se înţeleagă faptul că nici acesta nu respecta întotdeauna regulile întrecerii. După ce îşi pierde toţi banii, Dumitrache Cântăreanu începe să îşi ameninţe iubita ca să îl împrumute pentru a putea continua jocul. Aceasta refuză, iar hoţul o bate în mod sălbatic. Remarcabil sunt descrise stările de spirit ale jucătorilor. În funcţie de norocul lor schimbător, aceştia trec rapid de la euforia câştigului la supărarea cea mai neagră provocată de pierderea agoniselii acelei zile. Cu banii împrumutaţi, Dumitrache începe să câştige şi consideră că norocul s-a întors deoarece şi-a bătut ibovnica. Apoi zeiţa Fortuna îl părăseşte, iar nenorocirea este pusă din nou pe seama femeii căreia i-a părut rău de banii „împrumutaţi". Reacţiile celui care şi-a pierdut întreaga agoniseală la joc se dovedesc elocvente pentru acest univers care trăieşte eminamente prin limbaj: *„-Uf, trăsnire-ar Dumnezeu toate femeile... Uf, cu ce gagică m-a bătut pe mine Dumnezeu!... Uf, uf, că i-a părut rău după parale şi m-a făcut să-mi pierd şi ghetele şi pălăria... Apoi, vârându-se printre jucători, li se jelui cu glas plâns: - Vedeţi cum pate omul când are o ibovnică afurisită?...*

Cât muncesc eu şi mă trudesc pentru dânsa, fire-ar a dracului, şi ea tot îmi cobeşte a rău şi mă ameninţă cu vânzări şi cu năzdrăvănii!... Aoleu, acuşi te omor! Aoleu, cum te ţin eu ca pe-o cucoană şi tu îţi baţi joc de mine!...” Chiar dacă această lume decăzută nu este lipsită de sentimente, durerea nu impresionează pe nimeni, fiind, probabil, la ea acasă. Naraţiunea se deschide şi se închide cu scurte inserţii de peisaj, această simetrie a decorului vorbind de tehnica de arhitect a scriitorului, detectabilă deja în sfera prozei scurte. Finalul este melodramatic, în sensul că cei doi îndrăgostiţi de mahala se împacă şi se consolează reciproc, în timp ce singurul neliniştit (dar şi fericit) rămâne Neneciu, marele câştigător al zilei. Ironia scriitorului vizează maniera în care este aplanat conflictul dintre cei doi hoţi, Cântăreanu şi Didina.

Un alt aspect al lumii periferiei zugrăveşte naraţiunea ***Golanii***. Şi de această dată, prozatorul descrie o umanitate degradată, alcătuită din destine mărunte, ratate. Relatarea a apărut în numărul 8 din 1910 al revistei ***Convorbiri critice***, pentru ca ulterior să fie retipărită în volumul ***Frământări*** din 1912 şi să dea titlul volumului de schiţe şi nuvele ***Golanii*** din 1916. Naraţiunea reuşeşte să surprindă prin ineditul temei şi al condiţiei protagoniştilor. Într-o literatură pudică aşa cum era literatura română la acea dată, un personaj precum Gonea Bobocel nu putea decât să şocheze. Dar Liviu Rebreanu nu face o frescă a vieţii cotidiene a „golanului”, ci îl surprinde într-un moment de acuză criză existenţială. Obişnuit să trăiască de pe urma femeilor, acesta se trezeşte la bătrâneţe singur, având de înfruntat un viitor ce se anunţă ameninţător. Margareta, fata cu care trăia de doi ani, îl părăseşte pentru Aristică, un „golan” mai tânăr şi mai energic. Firul epic se dovedeşte şi de această dată extrem de simplu, accentul mutându-se pe relevarea crizei personajului. Ca şi în cazul lui Camil Petrescu, totul este

prezentat din perspectiva bărbatului care trăieşte o dramă pe care nu o poate anticipa. Rebreanu descrie criza unui individ care de peste două decenii trăia în tihnă de pe urma femeilor şi care nu era obişnuit cu frământările sufleteşti. El începe însă să se neliniştească în momentul în care simte că în curând poate fi părăsit: „*«Vrea să-mi tragă clapa! Vrea să mă părăsească!» îşi zicea dânsul, simţind că numai gândul acesta îl frige ca un fier înroşit. Capul i se înfierbântase ca un ibric în care clocoteşte ceva*". Ca şi în ***Pădurea spânzuraţilor***, analiza psihologică este realizată din perspectiva scriitorului omniscient. Prin urmare, prozatorul refuză naraţiunea la persoana întâi în care putem asista la suprapunerea naratorului cu protagonistul întâmplărilor. La Gonea Bobocel apare teama de a nu se face de râs în faţa mahalalei deoarece şi în această lume a golanilor există un cod al onoarei, prestigiul fiind cucerit prin intermediul forţei: „*Mă fac de râsul mahalalei, şmecherii o să-şi bată joc de mine şi tot nu mă încumet s-o zdrobesc, uuh!... Ba mai plec şi la plimbare cu domnişoara...*" Asumându-şi perspectiva imperturbabilă a scriitorului balzacian, Rebreanu descrie, pornind de la experienţa trăită de către Gonea Bobocel, relaţiile dintre „golani" şi fete, relaţii în care frica i se substituie iubirii: „*Nu prea căutase niciodată să-şi dea seama dacă o iubeşte sau nu. Golanii, de-altmintrelea, rareori îşi pierd vremea cu d-astea. Fetele îi iubesc poate la început, dar şi iubirea lor se schimbă repede într-o frică oarbă, care, la ele, este mult mai trainică decât iubirea*". La fel ca în romanul ***Groapa*** de Eugen Barbu, unde mai tânărul Paraschiv încearcă să ia locul şi ibovnica lui Bozoncea, conducătorul hoţilor, şi în naraţiunea lui Liviu Rebreanu asistăm la un schimb de generaţii. Gonea se dovedeşte prea bătrân ca să se mai poată impune prin forţă, ca urmare el se vede obligat să cedeze în faţa lui Aristică. Bobocel analizează metamorfoza femeii şi se consideră vinovat pentru

destrămarea sentimentului de frică amestecată cu iubire care i-a legat odinioară: *„Totdeauna bărbatul este de vină când o femeie îl părăseşte. Dacă bărbatul e bărbat, femeia trage la dânsul, caută scăpare şi adăpost în braţele lui dinaintea tuturor primejdiilor. Căci femeia e slabă şi are nevoie de un apărător voinic în vârtejul caznei fără sfârşit care este viaţa. El însă a fost laş. Şi-a pierdut cumpătul îndată ce a bănuit că Aristică îi dă târcoale. A bătut-o, şi ea ştia că pentru Aristică o bate. Iar când femeia mănâncă bătaie pentru un bărbat, atunci, dacă nu l-a iubit, va începe să-l iubească... Acum, fireşte, totul e târziu..."* În dialogul ce precede despărţirea celor doi, Gonea îşi radiografiază cu luciditate propria sa condiţie, dar anticipează şi soarta crudă a Margaretei, timpul când aceasta, la rândul ei, va fi abandonată de către iubitul ei. Bobocel spune că de douăzeci şi trei de ani trăia de pe urma femeilor, dar nu i s-a mai întâmplat niciodată ca el să fie cel părăsit. Situaţia se dovedeşte inedită prin tragicul ei deoarece „golanul" era obişnuit doar să profite şi nu să îşi facă probleme, rezolvate, de regulă, prin intermediul forţei. Personajul face radiografia propriei sale condiţii cu o luciditate zdrobitoare: *„Acu, ce mai la deal, la vale, eu sunt bătrân... Paizeci şi şapte, asta înseamnă ceva! Dacă nu mi-aş vopsi părul şi mustaţa, aş rămâne mai cărunt ca lustragiul acela din colţul Buzeştilor... Ş-apoi, la urma urmelor, de ce ţi-aş lua tocmai eu gologanii şi de ce nu altul mai tânăr şi mai fercheş? Pentru tine e cam totuna cine ţi-i ia, eu, Aristică sau altul. E vorba numai să ţi-i ia cineva, altmintrelea ai avea belele cu borfaşii... Ei, şi Aristică-i mai tare ca mine, e mai tânăr... mai tânăr..."* Mai mult, personajul îşi exprimă chiar filosofia de viaţă. În viziunea lui Bobocel, omul trebuie să fie deştept ca să poată înşela viaţa, altfel aceasta se poate transforma într-un adevărat infern: *„-Eu ţi-am luat paralele, dar în schimb te-am îmbrăcat, te-am hrănit, ţi-am cumpărat orice ţi-au poftit ochii*

și inima... C-așa sunt eu, dragă, așa e firea mea. Eu sunt îngrijitorul vostru. Trăiesc și eu destul de bine și fără muncă pe lângă voi, n-am ce zice, dar de ce să nu trăiesc și eu bine și nemuncit? Nu sunt și eu om? Om sunt, frate, și-mi place să umblu cu minciuna și să lenevesc... Ce! În viață trebuie să fii deștept... Trebuie să știi înșela viața, altmintrelea e un adevărat iad pentru bietul om... Cu viața nu te poți război, degeaba! Viața nu se lasă biruită de oameni, cel mult înșelată. Pentru aceia care izbutesc s-o înșele, ea e o glumă urâtă, pentru cei care se războiesc cu dânsa e un șir neîntrerupt de dureri... Bine, știu și eu că odată ș-odată orice înșelăciune trebuie să iasă la iveală, dar poți să știi când o să fie asta? Cel ce a înșelat va fi strivit, da, dar oare nu e învins și cel ce se războiește?" Deși nu e tocmai tânără la cei douăzeci și șapte de ani ai ei, Margareta nu îi este suflată lui Bobocel pentru farmecul ei personal, ci datorită banilor pe care îi câștiga. De altfel, la începutul narațiunii, prozatorul ne oferă un portret migălos al femeii disputate de cei doi golani.

Semnificativ prin dramatismul lui se dovedește finalul relatării, când, rămas singur după doi ani petrecuți alături de Margareta, golanul de odinioară nu mai poate păcăli viața și se trezește confruntat cu perspectiva unui viitor sumbru.

Dacă Gonea Bobocel este „golanul", Ilie Ghinea este „cuceritorul", un alt personaj arhetipal al faunei citadine. Liviu Rebreanu prelucrează în manieră parodică mitul lui Don Juan, care este întruchipat de un personaj insignifiant, un veritabil anti-erou. Acesta nu trăiește cu teama ratării și nu cunoaște nici drama dezrădăcinării din proza de factură semănătoristă a timpului. Ilie Ghinea, falsul erou al narațiunii ***Cuceritorul*** din volumul ***Golanii*** (1916), nu păstrează nimic din clasicul portret al seducătorului: *„E subșef de biurou, muncitor și burlac, scund și grăsun. Are mustăți mici,*

cănite, şi o chelie mare, impunătoare. E foarte cumpătat. Îşi împarte leafa pe zile, şi niciodată nu-şi încurcă socotelile. Nu cere nimănui şi nici nu dă nimănui nimic. Colegii îşi cam bat joc de cumpătarea lui, dar mai bine să-şi bată joc pe gratis decât să-l iubească pe bani". Femeile reprezintă marea slăbiciune a pretinsului cuceritor, care nu se însoară deoarece preferă iubirile trecătoare, mult mai avantajoase din punct de vedere financiar. Expediţia erotică a acestui Don Juan de mahala se încheie în mod lamentabil deoarece, negăsindu-şi portofelul, este pus în situaţia penibilă de a nu-şi putea plăti consumaţia de la cafenea. Prin jocul dintre aparenţă şi esenţă, prezentarea unui anti-erou caricatural, accentul pus pe comicul de situaţii şi de caractere relatarea aminteşte de schiţele lui Caragiale.

Imaginea fantelui de mahala revine şi în schiţa intitulată ***Strănutarea***, publicată în 1912 în revista ***Flacăra***. Rebreanu se opreşte din nou la un episod cotidian, ce se petrece într-o lume miniaturală, fără pretenţii. Ineditul naraţiunii constă în faptul că lucrurile sunt prezentate din perspectiva femeii, o victimă sigură a seducătorului de profesie. Eroii scenetei ce se situează în descendenţa lui Caragiale sunt tânăra şi bovarica Didi Georgescu şi Jean Vasilescu, care se recomandă drept „fost funcţionar". Neglijată de un tată mult prea ocupat, Didi, fiinţă naivă şi visătoare, doreşte să depăşească viaţa anostă a mahalalei căutând aventura pe Calea Victoriei. Întâlnirea cu bărbatul fatal pare a avea loc deja pe drum, în tramvaiul cu cai, dar un simplu strănut al fetei răneşte orgoliul seducătorului, care renunţă la victima lui sigură, provocând astfel deznădejdea fetei.

Rebreanu se opreşte şi în alte naraţiuni la fauna micii burghezii şi la dramele ei minore, lume prezentă deja în scrierile lui I.L.Caragiale, I.A.Bassarabescu sau I.Al.Brătescu-Voineşti. Asemenea acestora, autorul

Răscoalei descrie existența dramatică a slujbaşilor mărunţi, a funcționarilor îngălbeniţi printre arhive, asupra cărora planează mereu ameninţarea destituirii şi cea a ratării. Astfel, publicată în ziarul ***Lumina*** în 1918, naraţiunea intitulată sugestiv ***Norocul*** aminteşte de schiţa ***Două loturi*** a lui Caragiale. Se pare însă că Rebreanu a fost influenţat şi de opera lui Cehov. În centrul evenimentelor se găseşte un personaj cu nume predestinat, Ion Mititelu, un umil funcționar care, după nouă ani de serviciu trăia, împreună cu soția şi cei cinci copii ai săi, într-o mare sărăcie. Pe plan profesional, modestul copist nu avea nici o perspectivă de promovare. Singura sa şansă pentru a-şi depăşi condiţia era un câştig substanţial la loterie. Schiţa conţine două momente antitetice. În prima parte, ni se prezintă entuziasmul lui Ion Mititelu care, după ani de aşteptare, crede că în sfârşit i-a surâs şi lui norocul. Arta scriitorului constă în maniera în care surprinde reacţiile personajelor sale, care trec de la un optimism exagerat la cea mai neagră deziluzie. Supărat că nu a câştigat nici de această dată, personajul se răzbună pe familie bătându-şi nevasta. Apoi jură că nu va mai juca niciodată la loterie şi îşi dăruieşte lozul frizerului din colţ, care în schimb îl tunde şi îl bărbiereşte gratuit.

Cea de a doua secvenţă a naraţiunii este construită în mod simetric cu prima şi se petrece la un interval de o lună. Acum are loc o adevărată lovitură de teatru. Sfidată de umilul funcţionar, zeiţa Fortuna se răzbună făcând ca biletul de loterie înstrăinat de Ion Mititelu să iasă câştigător, iar frizerul să câştige o importantă sumă de bani. Prozatorul insistă pe stările antitetice trăite de personajele sale. El zugrăveşte euforia de care este cuprinsă familia frizerului, în paralel cu dezamăgirea profundă a lui Ion Mititelu şi a soţiei sale, Marieta. *„Ce să faci dacă n-ai noroc?”* În felul acesta sună sintagma emblematică rostită de modestul funcţionar, care

încearcă să se descarce de tensiunea acumulată şi să se răzbune pe soarta nemiloasă bătându-şi din nou nevasta. Titlul naraţiunii este emblematic şi trebuie înţeles, de fapt, în sens negativ, deoarece vorbeşte tocmai de ironia tragică a destinului orb, impasibil la nevoile şi speranţele indivizilor.

Nuvela ***Cumpăna dreptății*** a văzut lumina tiparului mai întâi în anul 1923 în revista ***Lamura*** şi a fost inclusă apoi în volumul ***Cuibul visurilor*** (1927). Scriitorul abordează problema nedreptăților comise în numele justiției, o temă frecventă în literatura universală. Relatarea povestește istoria jupânului Şulăm, care încearcă să își găsească dreptatea în justiție, după ce a fost puternic agresat de avocatul Miliță Dogaru. Negustorul de gaz se supără pe boier deoarece nu este plătit pentru marfa livrată pe credit timp de trei săptămâni. În momentul în care jupânul își strigă nemulțumirea apare avocatul care, în loc să își achite datoria, îi trage o bătaie straşnică. Replica negustorului repetată obsesiv *„-Bătaie... pe banii mei...”* este elocventă pentru nevoia de dreptate de care este stăpânit personajul. Jupânul vrea să apeleze la justiție, dar știe că Miliță Dogaru era singurul avocat serios din micul orăşel de provincie. Institutorul Dimitrie Popescu vrea să îl ajute într-o primă instanță, dar se spală rapid pe mâini, aducându-şi aminte că avocatul Dogaru era preşedintele eforiei şcolare. Jupânul Şulăm este refuzat şi de avocatul evreu Iosipovici, care trăia, de fapt, mai mult din mila colegului său. Concluzia acestuia este că, fiind *„o persoană cu avere şi cu greutate”*, Dogaru nu poate fi decât un om cinstit. La judecătorie, în ciuda evidenței, jupânului i se cere să aducă martori care să dovedească faptul că a fost bătut. De aici concluzia: *„-Legea?... Apoi asta-i lege? Răbufni Şulăm, fierbând de indignare. Adică omul paşnic să umble veşnic cu martori după el, că altfel legea nu-l apără de bătăuşi?”*

Mai mult, în momentul în care se revoltă, jupânul este arestat pentru ultraj şi, culmea, este scăpat tocmai de avocatul Dogaru, cel pe care încerca să îl acuze. Fericit că a fost iertat, negustorul se grăbeşte să-i ducă din nou marfă pe credit avocatului pe care l-a lăsat fără gaz. De aici tragicomicul situaţiei amintind de opera lui Caragiale.

Pe lângă radiografia atentă a vieţii satului şi cronica lumii periferice a marelui oraş, o altă temă esenţială a prozei scurte a lui Liviu Rebreanu este evocarea evenimentelor tragice din timpul primului război mondial. De altfel, viaţa cazonă i-a fost familiară scriitorului, care, o scurtă perioadă, a fost ofiţer în armata austro-ungară. Ca fiu de învăţător, tânărul Julien Sorel nu prea a avut de ales în ceea ce priveşte cariera pe care urma să o îmbrăţişeze, preoţia şi armata alcătuind singurele domenii pentru care putea opta fără să primească vreun sprijin material din partea părinţilor. În confruntarea simbolică dintre *roşu* (simbolizând armata) şi *negru* (întruchipând veşmintele monahale), el alege cariera armelor dar, în paralel, trăieşte cu puternica fascinaţie a literelor. Tânărul Rebreanu se simţea atras de medicină, domeniu inaccesibil datorită posibilităţilor materiale modeste ale familiei. În 1900 el se înscrie la Şcoala reală superioară de honvezi din Şopron, apoi, între 1903 şi 1906, urmează cursurile Academiei militare „Ludoviceum" din Budapesta. La absolvirea studiilor, Rebreanu ajunge sublocotenent şi este trimis la un regiment de honvezi din oraşul Gyula. În paralel cu îndeletnicirile cazone, aici va fi preocupat şi de numeroase proiecte literare. Cariera militară a tânărului sublocotenent este curmată însă rapid din cauza unor încurcături financiare rămase până azi destul de neclare. După ce este forţat să demisioneze din armată (1908), Rebreanu se consacră exclusiv literaturii.

Nu este deci întâmplător faptul că numeroasele texte pe care scriitorul le dedică vieţii cazone poartă amprenta unui iniţiat, a celui care a cunoscut lumea evocată din interior. Şi de această dată, prozatorul realist ne oferă câteva documente umane, unele din personajele sale anticipând eroii romanelor de mai târziu. Ceea ce surprinde în aceste relatări este o mai mare diversitate a formulelor narative asumate. Rebreanu nu se mulţumeşte cu poetica tradițională a nuvelei, ci caută să își îmbogățească arsenalul epic. Dovadă stau o serie de naraţiuni precum ***Zevzecul, Războiul, Războiul - Însemnările unui sublocotenent, Vremuri războinice, Hora morţii, Catastrofa, Iţic Ştrul, dezertor***. Nu toate textele au o valoare artistică de excepție, dar toate se inspiră din aceeaşi lume a armelor. De altfel, primele patru din narațiunile enumerate mai sus au rămas îngropate în paginile unor periodice, semn că nici prozatorul nu le acorda o importanță deosebită. Ele sunt însă ilustrative deoarece reuşesc să nuanțeze un univers dramatic surprins în cele mai diferite ipostaze. Astfel, naraţiunea intitulată ***Ordonanța d-lui colonel (Din însemnările unui sublocotenent)*** a apărut iniţial în revista ***Ramuri*** în 1912, pentru ca peste un an textul să fie retipărit în ***Universul literar*** cu titlul ***Zevzecul***. Ceea ce şochează în această relatare este faptul că nu mai este vorba de o nuvelă de factură obiectivă, ci de o povestire ce presupune o abordare subiectivă a întâmplărilor. Cel care relatează trista poveste a ordonanței Costică este locotenentul Alexa Candale, prezent în text în postură de personaj martor. După şase ani de la derularea evenimentelor, acesta le povesteşte camarazilor săi o întâmplare de senzaţie (chiar dacă ea se desfăşura pe timp de pace) la care a asistat odinioară. ***Zevzecul*** ia forma unei povestiri în povestire, unde rama (introducerea) este alcătuită de informaţiile locotenentului privind întâmplările relatate. Un duel provocat de graţiile unei frumuseţi de

provincie îl obligă pe Alexa Candale să își părăsească garnizoana și să se mute în B..., un prăfuit și plictisitor orășel de provincie. Aici îl cunoaște pe Costică, ordonanța domnului colonel, adevăratul protagonist al relatării. Arătând ca scos din cutie, zâmbind mereu, pășind ca un cavaler în sala de dans, vorbind moale și tărăgănat, obraznic și prietenos, personajul seamănă cu un erou dintr-un roman de senzație. El pare un autentic Don Juan, al cărui zâmbet se dovedește irezistibil: *„Slujnicele, fetele de țăran, nevestele, toate erau roabele zâmbetului lui Costică. Care cum trecea pe dinaintea porții, se oprea oleacă, schimba câteva vorbe și mai multe sărutări cu Costică și numai pe urmă își vedea de drum...”* Drama seducătorului se declanșează în momentul în care este sedus, la rândul lui, de Marița, fata în casă a colonelului. Dragostea neîmpărtășită îl schimbă în mod radical pe Costică, ce nu mai păstrează nimic din omul atent, îngrijit și sigur pe el de odinioară. Mai mult, refuzat de slujnica ce se dovedește a fi ibovnica colonelului, seducătorul își pune capăt zilelor. Titlul narațiunii este dat de replica din final a personajului-narator, în viziunea căruia un om care se sinucide din dragoste nu poate fi decât un „zevzec”, cu atât mai mult cu cât el avea și reputația unui cuceritor: *„În poartă întâlnii pe domnul colonel, care ieșea, cu fața zgârcită, mușcându-și nervos mustățile și bâlbâind neîntrerupt:*

O, ce idiot! Ce idiot!

Răzbii cu anevoie prin mulțimea ce se întețea și alergai în goană spre grajduri. Când să intru, cât p-aici să cad jos de spaimă.

Adică, închipuiți-vă, domnilor, zevzecul de Costică se spânzurase!”

După cum aflăm din notele volumului al treilea din seria de ***Opere*** [14], povestirea aparține perioadei în care tânărul sublocotenent de honvezi Liviu Rebreanu încerca să se impună în viața literară și artistică budapestană. De altfel, versiunea maghiară a textului deschide seria de povestiri intitulate

Scara măgarilor. După stabilirea în vechiul regat, prozatorul localizează acțiunea relatării sale în România, conștient de faptul că moravurile cazone nu țin cont de granițele statale.

După cum se specifică în notele ediției critice[15], schița ***Războiul*** a apărut mai întâi în 1913 în revista ***Rampa*** și a fost republicată în ***Universul literar*** doi ani mai târziu. Tot din aceste comentarii aflăm că relatarea a fost elaborată în perioada războiului balcanic: *„Schița a fost plăsmuită în condițiile războiului balcanic. Autorul satiriza febra războinică care cuprinsese cercurile politice burgheze din România și care avea să ducă, câteva luni mai târziu, la campania din Bulgaria, soldată cu grele pierderi în oameni. Campania pentru intrarea României în primul război mondial îl va face să-și republice nuvela"*. [16]

Nici de această dată prozatorul nu apelează la perspectiva rece, detașată a autorului de nuvele, ci preferă să îmbrățișeze modelul schiței. Ca urmare, atât forma epică asumată cât și comicul reînvie universul momentelor lui I.L.Caragiale. Protagoniștii scenetei sunt două personaje fără o identitate precisă, Bărbosul și Spânul. Comentariile pline de naivitate ale acestora pornind de la laconicele comunicate de presă vizând desfășurarea războiului amintesc de discuțiile dintre Mache și Lache, de lecțiile conului Leonida ținute în fața coanei Efimița sau de replicile dintre jupân Dumitrache și Nae Ipingescu atunci când decriptează articolele din ***Vocea patriotului naționale***. Cum nici unul nu a făcut armata, Bărbosul și Spânul nu reușesc să descâlcească „harababura" mesajelor publicate în „ediția specială". Crezându-se un adevărat expert deoarece și-a depășit ignoranța prin intermediul lecturilor, Spânul încearcă să își lămurească tovarășul despre ce și cum e cu războiul. Familiarizat cu problemele de tactică și strategie, acesta vrea să explice evenimentele pe baza veștilor din

ziar şi cum Bărbosul continuă să nu înţeleagă nimic, compară războiul cu jocul de şah. Replicile celor doi sunt pline de haz, iar ignoranţa lor provoacă râsul. De exemplu, de la Spânul aflăm că războiul modern se bazează pe „legea pompării”, o lege care se învaţă în şcoală şi care în practică înseamnă următoarele: *„Ruşii merg înainte, nemţii merg înapoi, nemţii merg înainte, ruşii merg înapoi”*. Văzând că eforturile sale de a elucida mersul războiului rămân zadarnice, Spânul ajunge la următoarea concluzie: *„Atunci degeaba îţi mai explic. Războiul nu se face ca să-l priceapă toţi nerozii”*. Forma de scenetă pe care o îmbracă scurta naraţiune nu trebuie să mire deoarece, după cum se ştie, Liviu Rebreanu a fost fascinat toată viaţa de lumea teatrului. Mai mult, scriitorul este şi autorul unor piese de teatru (e adevărat, minore) precum ***Cadrilul*** (1919), ***Plicul*** (1923) sau ***Apostolii*** (1929). Între 1928 şi 1930, apoi între 1940 şi 1944, Liviu Rebreanu a fost chiar director al Teatrului Naţional, ceea ce presupune o foarte bună cunoaştere a fenomenului teatral, unele influenţe certe fiind detectabile şi în lucrările sale în proză.

O nouă diversificare a formulelor narative are loc o dată cu relatarea intitulată ***Războiul - Însemnările unui sublocotenent***, publicată în 1914 în paginile ***Universului literar***. Naraţiunea se dovedeşte semnificativă atât prin tematica asumată cât şi prin tehnica narativă utilizată. Scriitorul se inspiră din tragicele evenimente ale primului război mondial, evenimente care l-au marcat deosebit de puternic. Rebreanu recurge la formula epică a jurnalului găsit, formulă reluată într-o manieră mult mai amplă în naraţiunea autobiografică intitulată ***Calvarul***. Şi de această dată avem de a face cu o naraţiune în ramă, în sensul că relatarea se deschide cu o introducere aparţinând scriitorului omniscient, precizările acestuia fiind urmate de transcrierea paginilor propriu-zise ale jurnalului. Din scurta introducere ce

precede relatarea aflăm că este vorba despre însemnările unui sublocotenent grav rănit pe front, care a fost internat într-un spital din Transilvania. Român de naționalitate, el a fost obligat să lupte împotriva sârbilor. Ofițerul a consemnat întâmplările dramatice trăite în fața inamicului într-un caiet cu scoarță neagră. Culoarea se dovedește simbolică și trimite la experiența tanatică a personajului. Tot din introducere aflăm că notele au fost scrise „pe apucate", adică nu au coeziunea specifică unei narațiuni. Rănitul îi permite unui reporter care vizitează spitalul înțesat de răniți ca să îi publice însemnările, considerate interesante *„mai cu seamă în vremurile acestea pline de înfrigurări războinice".* Experiența dramatică trăită de un sublocotenent român pe front, obligat să lupte în armata austro-ungară, anticipează o serie de alte creații ale lui Liviu Rebreanu precum nuvela ***Catastrofa*** sau romanul ***Pădurea spânzuraților***.

Așa cum se întâmplă în narațiunea de factură autobiografică, personajul-narator promite să prezinte evenimentele din Jurnalul său de front cu maximă sinceritate: *„Aici am să-mi însemnez tot ce voi vedea și ce mi se va întâmpla în război..."* Din această perspectivă, Rebreanu pare a fi un adept al esteticii autenticității precum Mircea Eliade sau Camil Petrescu și nu un demn continuator, pe tărâm românesc, al lui Balzac. Însemnările de război se deschid cu următoarea mențiune: *„Lugoj, 28 iulie".* Notația nu are un caracter sistematic ci se realizează în mod fragmentar, pe sărite, pe măsură ce evenimentele permit acest lucru. Prima însemnare menționează sosirea ordinului de chemare, ordin care perturbă proiectele și destinul firesc al personajului. La 6 august, în momentul în care face a doua consemnare, diaristul se află deja la regiment, la Timișoara, și se pregătește pentru o importantă inspecție făcută de comandantul corpului de armată. Notația este realistă, personajul consemnând cu migală evenimentele decisive la care

participă: călătoria înspre câmpul de luptă, sosirea pe frontul sârbesc, marşurile de zeci de kilometri pe o căldură îngrozitoare sau sub imperiul nopţii etc. Ca şi la Camil Petrescu, totul este prezentat din perspectiva subiectivă şi limitată a combatantului, personaj-martor care nu are o viziune de ansamblu, omniscientă, asupra evenimentelor la care participă. Cu toate acestea, notaţia se caracterizează prin precizia detaliilor. Autorul însemnărilor reţine cu minuţiozitate ora şi minutul desfăşurării întâmplărilor, numele localităţilor, distanţele parcurse, pregătirile pentru atac, dramatismul confruntărilor. În ciuda caracterului fragmentar al însemnărilor, prozatorul reuşeşte să redea în mod fidel atmosfera dramatică a războiului. Cu maximă intensitate este trăit şi reflectat momentul rănirii tânărului sublocotenent în timpul unui asalt sângeros.

Şi relatarea intitulată ***Vremuri războinice*** (***Universul literar***, 1914) este tot o povestire în ramă. Mai mult, succinta introducere care precede naraţiunea propriu-zisă reprezintă o autentică poetică a naraţiunii de război. Scriitorul ne avertizează asupra faptului că ne oferă o poveste *„nouă şi interesantă”*. Ca urmare, ineditul şi suspansul reprezintă două din trăsăturile esenţiale ale relatărilor inspirate din dramele războiului. Povestirea este rostită la o cafea de către un cunoscut, iar scriitorul nu face altceva decât să reia cele auzite. Nu contează dacă întâmplările relatate au fost reale sau nu, important este ca ele să asculte de principiul verosimilităţii. De această dată, evenimentele prezentate par a fi împrumutate din opera lui I.L.Caragiale şi nu din dramele de pe front. Rebreanu nu prezintă o cronică a luptelor, ci un episod ce dobândeşte accente hilare, în care războiul nu este prezent decât în subsidiar. Bolnav de apendicită şi neîncrezător în capacităţile medicilor autohtoni, Ilie Manea se hotărăşte să plece să se opereze la Paris. El este însoţit în capitala Franţei de către fiul său, Jenică, un flăcău de vreo

douăzeci şi cinci de ani. După ce îşi îngrijeşte tatăl în mod exemplar timp de patru săptămâni, tânărul se hotărăşte să viziteze Parisul. Plimbându-se pe bulevardele celebrei capitale, acesta trăieşte însă o serie de experiențe insolite. Orizontul de aşteptare al personajului este contrazis din cauza războiului, locuitorii Parisului având o conduită insolită față de un tânăr viguros, ce nu s-a implicat în evenimentele din jurul său. Bărbierul se miră că un bărbat voinic poate să stea acasă când țara e în primejdie, gardistul îl legitimează şi îl consideră spion, femeile se uită la el cu scârbă şi îl socotesc nesimțitor deoarece se plimbă prin oraş în loc să meargă la oaste. Concluzia personajului este că *„Nu mai e de trăit la Paris”*. Dereglarea mecanismului cauză-efect, sursă esențială a comicului în opera lui Caragiale, este prezentă şi în final, când tânărul descrie splendoarea Parisului militarizat.

Dincolo de comicul aparent se desfăşoară însă, adesea, adevăratele drame cotidiene. Dimensiunea tragică este prezentă, cu predilecție, în nuvelele inspirate din evenimentele primului război mondial, cum ar fi ***Hora morții***, ***Catastrofa*** sau ***Ițic Ştrul, dezertor***. Inclusă mai întâi în volumul ***Golanii*** (1916), narațiunea ***Hora morții*** a fost considerată de realizatorii ediției critice a operei scriitorului o *„replică a nuvelei **Răfuiala** pe fundalul evenimentelor sângeroase ale primului război mondial”*.[17] Într-adevăr, este vorba de o narațiune care face tranziția de la literatura cu tematică rurală la proza de război. Rebreanu descrie nişte țărani al căror destin a fost modificat în mod brutal de izbucnirea războiului. Despărțirea de sat este resimțită ca o ruptură dureroasă, iar amintirea familiei rămâne pentru ei obsedantă. ***Hora morții*** se opreşte tocmai la acest moment dureros al plecării de acasă într-un război feroce, un război care nu este resimțit de personaje ca fiind al lor. Narațiunea se deschide cu prezentarea unuia dintre protagonişti, Ion Haramu, care, de două zile şi două nopți, suferă de o *„spaimă cruntă”* în

vagonul de marfă al trenului morții care îl poartă spre front. Trenul fabulos care îi duce pe soldați este un adevărat instrument de trecere dinspre lumea celor vii înspre universul celor morți. Ca şi în opera Hortensiei Papadat-Bengescu, el este un balaur, un personaj malefic ce *„scuipă nouri năpraznici de fum"*. Spre deosebire de nuvelele precedente, scriitorul insistă mai mult, în această relatare, pe psihologia personajului colectiv. Rebreanu prezintă reacțiile sufleteşti ale soldaților chinuiți de spaima morții în drumul lor spre front, fiind comparați cu o turmă de vite dusă la sacrificat: *„Vreo patruzeci de oameni sunt îngrămădiți într-un vagon de vite. Mai toți se îmbulzesc la uşa deschisă, parcă ar vrea să-şi ia rămas bun de la câmpiile, satele, dealurile, pădurile ce se clatină şi se încovoaie din goana trenului. Cu şepcile împinse pe ceafă sau trase pe-o ureche, cu fețele supte şi umezite de nesomn, soldații totuşi cântă răguşiți, lungind şi tremurând vorbele. Doar câțiva sforăie nepăsători, chirciți printre ranițele şi armele aşezate pe lângă pereți"*.

Pe lângă Ion Haramu, din această mulțime informă se desprind, în mod treptat, şi alte câteva portrete individuale: căprarul Boroiu, Vasile Fodor din Măgura, Moise Tripa etc. Atenția scriitorului se concentrează asupra lui Ion Haramu, căruia i se pare că trăieşte un vis urât, un adevărat coşmar. Nu întâmplător, fața personajului este desfigurată de spaimă: *„Fața lui Haramu e gălbejită de tot. Mustățile rari i s-au zbârlit speriate, ochii turburi parcă se opintesc mereu să iasă din orbite, nasul i s-a subțiat şi i s-a lungit, iar cutele în jurul gurii s-au adâncit şi s-au înmulțit"*. Ion Haramu îşi explică spaima cumplită care îl stăpâneşte spunând că are ce pierde: copii, moşie şi o nevastă frumoasă. Portretul țăranului este construit în antiteză cu acela al falnicului căprar Boroiu, singurul care reuşeşte să îşi păstreze sângele rece. Discuția despre moarte a celor doi se transformă într-un

pretext pentru a reconstitui trecutul lor. Haramu şi Boroiu sunt doi ţărani dintr-un sat de pe valea Someşului, ce se duşmăneau de vreo şase ani, de când Haramu s-a căsătorit cu Ileana Bulbuc, marea iubire a căprarului. În esenţă, naraţiunea reia conflictul din ***Răfuiala***, dar îl mută în decorul terifiant al războiului. Răfuiala nu mai are loc între cei doi bărbaţi, ci cu moartea. Între Ileana şi Boroiu exista o mare pasiune, cunoscută de tot satul. Lucrurile se schimbă însă în momentul în care Boroiu pleacă în armată în Bosnia. Ileana jură că îl va aştepta, dar este obligată de părinţi să se căsătorească cu Ion, feciorul lui Alexe Haramu, cel putred de bogat. Acesta vrea să o ia de nevastă în ruptul capului, modificând astfel destinul plin de promisiuni al fetei. Prin această intervenţie brutală, eroul anticipează conduita protagonistului din ***Ciuleandra***. Prozatorul insistă pe drama Ilenei, care este obligată să se mărite cu un om pe care nu îl iubeşte. Reîntors după doi ani, Boroiu o iartă deoarece îşi dă seama că a fost obligată de alţii să accepte această căsătorie. Mai mult, în momentul în care vine porunca împăratului ca bărbaţii să pornească la război, Ileana îi cere iubitului de odinioară să îl ocrotească pe Haramu, ca să nu îi rămână copiii fără tată. Prozatorul insistă pe antiteza dintre cei doi bărbaţi. Spre deosebire de Boroiu care *„avea un pumn cât un mai”*, Haramu *„era slab şi jigărit ca o mârţoagă nemâncată”*.

În armată, oamenii duc cu ei preocupările de acasă, deoarece gândurile lor cele mai intime rămân la acest adevărat centru al lumii care este lumea satului. Boroiu simte că Ileana îi este tot mai dragă şi, în faţa soţului înspăimântat, în sufletul său se trezeşte din nou speranţa. Cu toate acestea, sentimentele căprarului sunt contradictorii. El ar dori să o recâştige pe Ileana, dar încearcă să îşi ţină şi promisiunea făcută. Ca urmare, îi cere lui Haramu să îl urmeze deoarece de el nu se ţine moartea.

Într-o narațiune mai amplă decât cele mai multe nuvele ale sale, prozatorul alternează cu talent prezentarea frământărilor indivizilor cu relevarea reacțiilor personajului colectiv, cu reacțiile soldaților copleșiți de gândurile negre și de presimțirile sumbre. Semnificativ se dovedește și titlul narațiunii. Ca și în cazul romanului ***Ciuleandra***, hora devine o întruchipare a destinului tragic, un dans al morții. De altfel, tot la titlu trimite și o replică a lui Boroiu când ajung pe front: „*-Intrăm în horă, Ionică... Intrăm!*” Din momentul sosirii personajelor pe câmpul de luptă scriitorul abandonează punctul de vedere al naratorului omniscient. Ca și în cazul lui Camil Petrescu, totul este perceput din perspectiva subiectivă și limitată a combatanților, mai întâi din perspectiva lui Haramu, iar mai târziu din punctul de vedere al lui Boroiu. Deși este o întruchipare a omului fragil ce nu are în el nimic eroic, Haramu își pune o serie de întrebări esențiale privind propria sa condiție. El se întreabă cum a ajuns în această armată multinațională și ce caută în această confruntare cu muscalii. Prin intermediul acestuia, prozatorul descrie frământările sufletești ale individului confruntat cu o experiență dramatică, cu amenințarea morții. Rebreanu reușește să redea foarte bine dramatismul confruntării, totul fiind prezentat din perspectiva unor personaje martori și actori. Asemenea celebrului erou al lui Stendhal din ***Mănăstirea din Parma***, Fabrice del Dongo, Haramu participă la niște întâmplări haotice: marșurile interminabile pe teren necunoscut, asaltul dramatic, țiuitul gloanțelor, primele victime care cad în jurul lui, focul executat asupra unui inamic care mult timp nu se vede, deruta retragerii din fața cazacilor mult mai numeroși etc. De altfel, narațiunea are un accentuat caracter cinematografic, anticipând astfel romanul ***Pădurea spânzuraților***. Rebreanu descrie apoi frământările

rănitului care, deşi aflat într-o situaţie disperată, nu se poate împăca cu ideea morţii.

În paralel cu trăirile lui Haramu, scriitorul investighează şi tumultul sentimental ce pune stăpânire pe căprarul Boroiu în clipele dramatice ale asaltului. Un adevărat uriaş ce nu se sperie cu una cu două, acesta crede în şansa sa deoarece nutreşte convingerea că *„glonţul se ţine de cel ce se teme de dânsul"*. El explică moartea lui Haramu ca o pedeapsă divină pentru faptul că i-a distrus viaţa, luându-i iubita. Personajul trăieşte o serie de sentimente contradictorii. El se simte sfâşiat între grozăvia războiului şi speranţa recuceririi iubirii alături de Ileana. Boroiu se autoiluzionează imaginându-şi întoarcerea acasă în satul Prislop şi redobândirea fericirii de odinioară alături de persoana iubită. Speranţele personajului se dovedesc însă deşarte deoarece, ca o ironie a soartei, este şi el ucis la scurt timp după moartea rivalului său. Naraţiunea se încheie cu descrierea naturii, notaţia laconică aflându-se în concordanţă cu infernul războiului, un cataclism ce dobândeşte dimensiuni cosmice: *„Gloanţele vâjâie ca furtuna. Soarele asfinţeşte mânios, însângerând cerul şi pământul"*.

În paralel cu prăpădul provocat de luptă, prozatorul prezintă şi opiniile personajelor sale despre război. Astfel, dând glas ideilor sale antibeligerante bazate pe bunul simţ popular, căprarul Boroiu defineşte războiul în felul următor: *„sânge, moarte, durere, pacostea lumii"*. Situându-se pe o poziţie similară, Ion Haramu afirmă că războiul este *„urgia lui Dumnezeu"*.

Prin fresca veridică a războiului şi dramele umane înfăţişate, ***Hora morţii*** rămâne una din reuşitele certe ale prozei scurte rebreniene.

O altă capodoperă a nuvelisticii autorului ***Răscoalei*** este naraţiunea ***Catastrofa***. Este vorba de o creaţie ce a devenit celebră datorită faptului că,

prin problematica abordată, anticipează romanul ***Pădurea spânzuraților***. Nuvela a fost publicată în anul 1919 în magazinul ilustrat lunar ***Lectura pentru toți***, dar se pare că, în 1916, în timpul ocupării Bucureștiului de către trupele germane, Rebreanu avea deja încheiată o versiune a relatării. Doi ani mai târziu, în 1921, ***Catastrofa*** dă titlul unui volum de nuvele inspirate din tragediile războiului. După cum specifică însuși scriitorul, culegerea le este dedicată fraților săi căzuți pe câmpul de luptă: *„În amintirea fraților mei dragi Emil, Virgil și Sever, uciși în marele război"*.

Așa cum menționează Niculae Gheran și Nicolae Liu în comentariile lor din finalul volumului al II-lea din seria de ***Opere***,[18] declanșarea în 1914 a primului război mondial a obligat sute de mii de români din Transilvania să se înroleze în armata imperială și să lupte pe fronturile din Serbia, Italia sau Polonia pentru o cauză care nu era a lor. O dată cu intrarea României în război împotriva Puterilor Centrale în august 1916, situația românilor din Ardeal a devenit și mai dramatică, deoarece s-au văzut obligați să lupte împotriva propriilor frați. Rebreanu trăiește în mod intens dramatismul acestei situații, situație reflectată și în capodoperele sale inspirate din război: nuvela ***Catastrofa*** și romanul ***Pădurea spânzuraților***. Întâlnirea cu mai mulți refugiați din Transilvania precum și veștile sosite de la familie sporesc zbuciumul interior al prozatorului, neliniștit îndeosebi pentru soarta fratelui său Emil, care se lupta pe frontul din Italia și cel din Galiția. Chiar dacă Rebreanu realizează și de această dată o operă în care realul se împletește în mod veridic cu imaginarul, relatarea reflectă frământările și marile întrebări ale unui timp infernal.

Prin intermediul lui David Pop, prozatorul descrie un caz de conștiință ce anticipează drama lui Apostol Bologa, tragicul protagonist al romanului ***Pădurea spânzuraților***. Debutul nuvelei ne prezintă biografia

unui om „fără însuşiri”, care se complace în mediocritatea existenţei sale cotidiene. Prozatorul descrie tihna patriarhală a provinciei în care se cufundă cu voluptate personajul său: *„David Pop iubea viaţa tihnită. Zbuciumările de nici un fel nu i-au plăcut niciodată. Râvnea linişte multă şi muncă puţină, sau chiar de loc; şi izbutise să le aibă pe urma hărniciei tatălui său, un ţăran aprig, sârguitor şi zgârcit, care făcuse avere”*. Bătrânul Pop a vrut să-şi facă fiul „domn” prin intermediul învăţăturii şi visa ca acesta să devină avocat sau cel puţin protopop. Tânărul moşteneşte însă doar sângele rece al părinţilor săi, nu şi ambiţia acestora.. După ce a încercat zadarnic timp de şapte ani să înveţe legile la Cluj, David se satură de şcoală şi se întoarce acasă pe meleagurile năsăudene. Singura „realizare” a personajului în timpul studiilor a fost aceea că a făcut armata şi că a reuşit să treacă – spre surprinderea lui – chiar şi examenul de ofiţer în rezervă. În felul acesta, la treizeci şi unu de ani, le putea arăta năsăudenilor că n-a stat degeaba la universitate. Chiar dacă în loc de avocat a devenit doar sublocotenent în rezervă, David Pop reuşea să stârnească senzaţie în orăşelul de provincie când, de ziua împăratului, îşi îmbrăca uniforma pentru a se duce la biserică. Apoi se căsătoreşte cu fata unui protopop de pe Târnave, care îşi asumă grija gospodăriei. Lipsit de ambiţii, personajul ajunge să fie foarte mulţumit cu viaţa tihnită pe care o duce, chiar dacă existenţa sa se reducea la nişte automatisme zilnice: *„Astfel, David era foarte mulţumit cu viaţa. În lume nu prea ieşea. Doar uneori la berărie, şi joia, ziua bâlciului, prin piaţă. Năsăudul, de altfel, atât avea”*. Personajul rămâne imun la tot ce se petrece în jurul său, indiferenţă valabilă şi în cazul politicii. Nu se amestecă în disputa dintre români şi unguri, încercând să rămână mereu echidistant.

Din această tihnă patriarhală îl smulge doar vestea declanşării războiului. Personajul începe să trăiască o criză tot mai puternică şi începe

să regrete faptul că a devenit ofiţer în rezervă. Dacă nu ar fi avut această ambiţie, tatăl lui ar fi putut să îl scape de efectuarea serviciului militar şi acum ar fi stat liniştit. În paralel cu prezentarea celor două momente diferite din biografia personajului, naraţiunea cunoaşte două dimensiuni distincte. Primul este static, în concordanţă cu existenţa patriarhală a protagonistului, în timp ce al doilea se dovedeşte mult mai dinamic, mai amplu şi mai dramatic. La regiment, David Pop nu se simţea bine printre ofiţerii guralivi care discutau numai politică şi puneau la cale soarta lumii, în schimb îi plăcea să stea în mijlocul plutonului pe care îl conducea, alcătuit numai din feciori de pe Valea Someşului care îl cunoşteau, îl respectau şi care nu doreau războiul. Personajul încearcă să se liniştească spunându-şi că îşi va face datoria. Incapabil de investigații psihologice mai adânci, el nu înțelege prea bine semnificațiile conceptului în spatele căruia se refugiază. Indiferența proverbială nu îl părăseşte nici în momentul în care află că se vor bate cu sârbii deoarece, mulțumindu-se să îşi facă doar datoria, lui David Pop îi era totuna cu cine se va lupta. Privită din infernul războiului, viața anterioară dusă la Năsăud se transformă într-un vis frumos. David Pop devine un fel de somnambul ce îşi zice mereu ca o încurajare şi ca o mângâiere: *„Îmi voi face datoria..."* Când, în fața duşmanului, batalionul îi jură din nou credință împăratului, David o face din tot sufletul deoarece *„jurământul îi întărea credința în datoria mântuitoare"*. Abia în momentul în care aude primele bubuituri ale tunurilor şi şuieratul gloanțelor, şi când primul flăcău din pluton cade în fața lui are revelația faptului că *„datoria e moartea"* şi acest lucru îl tulbură. Însă, cu ignoranța ce-l caracterizează, personajul ajunge să se obişnuiască chiar şi cu ideea morții, acest lucru apărând în ochii camarazilor săi ca o întruchipare a curajului. Este decorat, dar nu se bucură şi nici nu poartă decorațiile, deoarece i se pare ridicol să fie

răsplătit pentru că își face datoria. După doi ani de război în care a colindat Serbia, Galiția și Polonia, este avansat și ajunge să comande o secție de mitraliere. Consecința este mutarea lui într-un regiment unguresc, unde se simțea stingher deoarece vorbea prost limba maghiară și nu se prea înțelegea cu soldații.

Semnificativă se dovedește întâlnirea dintre David Pop și Alexe Candale, un vechi prieten din vremea studenției. Prin întrebările pe care le pune, Candale se dovedește o întruchipare a conștiinței adormite a lui David Pop. Acesta a fost rănit de trei ori fără să înțeleagă de ce și nu ezită să releve absurditatea măcelului. Din cuvintele lui Candale se desprinde o pledoarie împotriva războiului, personajul fiind purtătorul ideilor antibeligerante ale scriitorului: *„-Ne vărsăm sângele prin țări străine și nu știm pentru ce! Rosti Candale cu glasul de adineaori. Apoi, fiindcă în ochii lui David văzu aceeași nedumerire încăpățânată, urmă pătimaș, din ce în ce mai aprins: Dar ce-avem noi cu sârbii? Ce-avem noi cu rușii ori cu italienii? Ce-avem? Spune-mi tu, că eu degeaba mă întreb! Ce ne-au făcut și ce le-am făcut? Și cu toate acestea ne măcelărim de atâtea luni de zile. Tu habar n-ai ce s-au prăpădit din flăcăii noștri, cât sânge românesc s-a vărsat! Au rămas satele pustii. Și toate degeaba! Înțelegi tu? Degeaba!... Ce va răsări din marea aceasta de sânge românesc, din pământurile îngrășate cu cadavrele noastre? Crezi tu că vom avea noi vreo mulțumire? Crezi?... E îngrozitor ce se petrece cu noi! Alții cel puțin știu că se sleiesc pentru ceva, alte neamuri. Dar noi?...De ce? De ce?"*

David Pop încearcă să opună ideilor lui Candale același recurs la datorie, dar prietenul îi atrage atenția asupra faptului că *„orice datorie are margini"*. Această întâlnire reușește să zdruncine pentru scurt timp liniștea de până atunci a personajului. Tulburarea ține însă foarte puțin, după care

David Pop se întoarce la automatismele sale zilnice: *„mitralierele, şi somnul, şi mâncarea”*.

În ciuda faptului că şi-a făcut în mod conştiincios datoria, personajul devine suspect şi este privit ca un trădător atunci când România intră în război. Acesta este momentul în care se declanşează criza omului „fără însuşiri”, care nu îşi va mai regăsi niciodată liniştea imperturbabilă de până atunci. Ideea de a se lupta cu românii îl cutremură şi nu îi dă pace. Un prim moment de îndoială a avut atunci când, într-o confruntare cu ruşii, a auzit un muscal rănit văitându-se pe româneşte. Este o scenă vădit anticipativă, Rebreanu fiind un maestru al gradaţiei. Cuprins de îndoială, David Pop recunoaşte că *„E îngrozitor să se ucidă frate pe frate”*. Mai mult, personajul începe să îşi pună o serie de întrebări extrem de dureroase: *„Ce-aş face eu să fiu acolo, în faţa lor, cu mitralierele mele?” „-Bine că nu sunt acolo!... Ar fi cumplit... Aici ştiu că-mi fac datoria şi nu-mi mai pasă de nimic...”* Tot mai neliniştit şi suspectat, personajul se gândeşte să îşi facă datoria până la capăt: *„Îmi voi împlini datoria până la capăt!... Datoria!... Datoria!...”* Cuvântul miraculos nu mai reuşeşte să îi aducă liniştea, ba mai mult, personajul începe să se întrebe care este de fapt datoria lui. Moartea apare ca o posibilitate de ieşire din impas şi leac împotriva durerii. Condiţia personajului devine cu adevărat tragică în momentul în care, împreună cu alţi ofiţeri români, este mutat pe frontul din Transilvania. Extrem de hotărât, Alexe Candale afirmă că va trece la ai săi de îndată ce va putea şi că nu va trage nici un singur foc de armă împotriva românilor, preferând mai degrabă să fie ucis. În antiteză, mult mai şovăielnic şi neîndrăznind să înfrunte autoritatea existentă, David Pop nu poate invoca decât datoria sau jurământul făcut. O altă întâlnire simbolică a personajului este cea cu prietenul de odinioară, avocatul Emil Oprişor, ofiţer şi el în armata austro-

ungară. Mutat pe frontul românesc, înainte de a intra în luptă, acesta se confruntă cu aceleaşi grave probleme de conştiinţă ca şi Alexe Candale sau David Pop. Odinioară un fervent apărător al românismului, acesta devine un conformist, ce alege calea împlinirii până la capăt a datoriei. Personajul este construit în antiteză cu Alexe Candale, fiind dublul în oglindă al acestuia. Avocatul nu admite ideea trădării, a încălcării jurământului depus: *„-Ce zic, dragul meu?... Zic că trebuie să ne facem datoria. Iată!... Există oare altă posibilitate? Eu nu văd. Doar s-o ştergi la duşman... (David tresări auzindu-l cu câtă răceală rosteşte cuvântul «duşman».) Asta însă nu se poate. Întâi fiindcă ai jurat şi eşti obligat să-ţi ţii jurământul. Eu nu admit trădarea nici sub pretext că o faci pentru ţară sau pentru neam. Trădătorul e un ticălos, orişice motive l-ar îndemna la trădare. Mai ales că motivele totdeauna, înţelegi, totdeauna sunt interesate într-un fel sau altul şi izvorâte din egoisme laşe. Pe urmă, chiar presupunând că ai vrea să treci la duşman, întrebarea este: poţi? Eu cred că nu. Fii sigur că pe noi ne supraveghează mii de ochi. O mişcare suspectă, şi te trezeşti cu glontele în spate sau, în cazul cel mai rău, cu ştreangul. Şi apoi, la urma urmelor, duşmanu-i duşman! Dacă trage el în tine, tu să nu tragi?"* Ascultându-şi prietenul de odinioară, David constată cât de uşor se pot găsi argumente pentru susţinerea oricărei teze. Atât Alexe Candale cât şi Emil Oprişor sunt nişte personaje simbolice, ce exprimă cele două alternative posibile ale lui David Pop. În ciuda oscilaţiei dramatice între „datoria" jurământului şi cea a conştiinţei, personajul amână să ia o hotărâre decisivă, situaţia-limită cu care se vede confruntat depăşindu-i capacităţile de opţiune. Aflat în aşteptarea unei miraculoase soluţii salvatoare, el găseşte refugiu în credinţă. Până la urmă, tocmai lipsa de decizie a personajului se transformă într-o decizie. David Pop amână atât de mult luarea unei hotărâri salvatoare încât

confruntarea cu frații săi devine inevitabilă. Chiar și titlul narațiunii trimite la experiența dramatică a personajului și la destinul tragic al acestuia. Interesându-se de mersul luptelor cu armata românească, David Pop află de soarta celor doi camarazi ai săi, Alexe Candale și Emil Oprișor. Destinul celor doi este exact invers decât ceea ce ei și-au imaginat: Candale moare pe câmpul de luptă în confruntarea cu frații săi, în timp ce Oprișor cade prizonier.

În mod treptat, personajul începe să ducă o existență dublă, trăind alternativ între două planuri: cel ideal, ocrotitor, al visului, întreținut și de scrisorile sosite de acasă (casa devine o întruchipare a paradisului pierdut) și realitatea dură a războiului. Cei doi ani petrecuți în infernul luptelor (un adevărat *descendus ad inferos* cum ar spune Mircea Eliade) sunt definiți în felul următor de către personaj: *„Sânge, moarte, schije de obuze, sâsâit de gloanțe, troznete, explozii, murdărie, sudoare... ce viață!"* Deși cuvântul „datorie" se golește tot mai mult de conținut pe parcursul anilor petrecuți în război, David Pop rămâne același personaj indecis, care doar intuiește ceea ce ar trebui să facă, dar care este incapabil să ia o decizie și care se refugiază mereu în spatele aceluiași cuvânt magic: *„«Să-ți faci datoria, asta-i!» își zise cu un zâmbet amar. Numai datoria îți dă liniștea și puterea sufletească ce-ți trebuie în viață.*

I se ivi în minte repede întrebarea: «Care datorie?» dar avu puterea s-o înlăture. «Orice datorie e sfântă», mormăi dânsul. În suflet i se zbătea o încleștare dureroasă, era mișcat, și în ochi avea lacrimi. Își înăbuși inima scrâșnind: «Soarta e afurisită. Soarta e crâncenă. Dar ce poți face împotriva soartei?»"

În momentul în care este prins, personajul se simte ușurat deoarece drama indeciziei sale ia sfârșit. Eliberat de datoria față de armata imperială,

David Pop trăieşte o revelaţie şi vrea să îşi exprime adeziunea faţă de fraţii săi, adeziune însă greu de declarat după recursul la arme. De aici şi replica violentă a soldaţilor români într-o scenă de real dramatism: *„Îşi dădea seama că moare şi se bucura. De acum s-a sfârşit orice datorie, s-a sfârşit tot. Simţea uşurarea cea mare şi ar fi vrut numai să mai aibă puterea să strige cu glas tare că s-a isprăvit datoria. Se sforţă să se ridice şi nu putu. Din gât însă îi izbucni un geamăt surd:*

-Frate... român...

Plutonierul îi auzi vorbele şi se întoarse sălbatec.

-Ne omorâşi cinci ceasuri cu mitraliera, şi acum mai zici că eşti frate?... Grijania şi anafura ta de câine!

Cu patul puştii, cu amândouă mâinile, îi trăsni peste cap. Osul pârâi, ţeasta se turti, iar creierii amestecaţi cu sânge se scurseră pe ţeava maşinii.

În şanţurile dimprejur încăierarea era în toi. Se sfâşia om pe om, sângele ţâşnea din răni pătimaşe, iar loviturile cădeau vajnice, ucigătoare".

Finalul naraţiunii este simbolic şi marchează întoarcerea lui David Pop la sânul Naturii Mamă. Scena cufundării în mijlocul naturii ocrotitoare după eliberarea de obsesia datoriei este aproape mioritică, iar inserţiile de peisaj sugerează eternitatea şi calmul naturii, în antiteză cu furia războiului: *„Lupta trecu înainte. David Pop era singur. Pământul scormonit de ghiulele parcă se potrivea să-i facă culcuş bun, iar soarele milos îl săruta pe ochii mari, minunaţi, pe obrajii însângeraţi, pe gura strâmbă, pe toată faţa scofâlcită. Şi zâmbetul mortului răspundea şi acum parcă mai umilit, mai necăjit: «Frate... român...»"*

Asemenea unor confraţi precum Hortensiei Papadat-Bengescu în ***Balaurul***, Camil Petrescu în ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** sau Cezar Petrescu în romanul ***Întunecare***, Liviu Rebreanu nu este preocupat de latura exterioară a războiului, de înfăţişarea detaliată a carnajului, ci de relevarea consecinţelor acestuia asupra conştiinţelor. Asemenea drame de conştiinţă trăiesc atât David Pop din ***Catastrofa***, cât mai ales Apostol Bologa, protagonistul romanului ***Pădurea spânzuraţilor***. Cu toate acestea, din nuvelele lui Liviu Rebreanu nu lipsesc episoadele violente, cu tentă naturalistă, ce anticipează episoadele similare din romanele de mai târziu. De exemplu, scena dură a morţii lui David Pop prefigurează episodul uciderii bătrânului boier Miron Iuga din romanul ***Răscoala***. Prin zugrăvirea unor asemenea incidente, Rebreanu nu aspiră să devină un simplu vânător de efecte, ci doreşte să schimbe mentalităţi. Spre deosebire de tradiţia instaurată de viaţa literară a timpului, prozatorul doreşte să atragă atenţia asupra faptului că realitatea este mult mai diversă şi că literatura nu trebuie să exprime doar latura idilică a existenţei.

Un alt episod dramatic din timpul primului război mondial surprinde naraţiunea ***Iţic Ştrul, dezertor.*** Tema abordată este şocantă, mai puţin întâlnită în literatura vremii, distrugând festivismul şi eroismul de paradă din manualele de istorie. Este vorba de imaginea soldatului care nu devine o victimă a inamicului, ci a propriilor săi camarazi. Rebreanu înfăţişează destinul tragic al unui personaj mediocru, un veritabil anti-erou, ce nu reuşeşte să facă faţă situaţiilor limită cu care este confruntat în timpul războiului. Pe lângă fragilitatea sa fizică, Iţic Ştrul se dovedeşte vulnerabil şi datorită condiţiei sale de evreu, viaţa lui fiind pusă în pericol în momentul în care la comanda plutonului său vine un locotenent care nu îl vede cu ochi buni. Prozatorul lasă să planeze o anumită stare de ambiguitate asupra

întâmplărilor şi nu precizează cu exactitate dacă aversiunea ofiţerului se declanşează datorită condiţiei fizice precare a lui Iţic sau graţie originii sale iudaice. Total diferită este însă atitudinea căprarului Ion Ghioagă, un alt personaj care este pus într-o situaţie-limită şi care nu ştie cum să împace ordinul primit cu glasul conştiinţei sale.

Naraţiunea a apărut în revista ***Sburătorul*** (1920), revistă condusă de criticul literar Eugen Lovinescu, şi a fost inclusă apoi în numeroase volume de proză scurtă purtând semnătura scriitorului. După cum se precizează în ediţia critică a ***Operelor*** lui Liviu Rebreanu[19], se pare că la baza nuvelei se găseşte un caz real povestit lui Liviu Rebreanu de Mihail Sorbul, cumnatul său, reîntors recent de pe front. Naraţiunea este redactată în paralel cu romanul ***Pădurea spânzuraţilor***, ceea ce explică o serie de elemente comune celor două naraţiuni precum decorul sumbru, expresionist, aflat în deplină concordanţă cu golul existenţial resimţit de către personaje sau obsesia spânzurătorii, moartea fiind văzută ca o posibilitate de salvare dintr-o situaţie critică, fără ieşire. Se pare că tema abordată şi realismul dur i-au provocat numeroase neplăceri scriitorului, stârnind indignarea cercurilor naţionalist-şovine, care nu acceptau o asemenea perspectivă asupra ofiţerului român. Liviu Rebreanu a fost învinuit de condamnare a războiului naţional şi prezentare denaturată a cadrelor armatei.

În esenţă, ***Iţic Ştrul, dezertor*** este o scenetă la care participă doar doi actori şi care îndeplinesc ordinele date de un al treilea, care rămâne însă în afara reprezentaţiei. Cei doi protagonişti sunt soldatul Iţic Ştrul şi caporalul Ion Ghioagă. Ei pleacă în recunoaştere, dar drumul lor se va dovedi o adevărată coborâre în infern. De altfel, în paralel cu voiajul exterior are loc şi o călătorie interioară în zonele abisale ale conştiinţei personajelor. Sub acest aspect drumul protagoniştilor se dovedeşte iniţiatic, ducând la

clarificarea adevărului. Liviu Rebreanu nu este preocupat nici de data aceasta de latura exterioară a războiului, de prezentarea unor scene de senzație, chiar dacă acestea îi puteau garanta un real succes de public. Descrierea scenelor dure, cu valuri de sânge și munți de cadavre este lăsată pe seama vânătorilor de efecte, prozatorul preferând investigația psihologică. În scrierile sale inspirate din război, Rebreanu preferă abordarea personajelor mediocre, deoarece acestea se dovedesc mai vulnerabile în fața vitregiilor soartei decât eroii autentici.

Pretextul drumului parcurs de cei doi soldați este o recunoaștere în liniile inamice, dar drumul geografic este dublat de călătoria în timp în trecut prin intermediul căreia se explică prezentul, implicit raporturile reale dintre cei doi protagoniști. În esență, utilizând tehnica rezumării, Rebreanu schițează profilul spiritual a doi oameni nevoiași, originari din Fălticeni. Deși scriitorul continuă să rămână adeptul persoanei a treia singular în relatare, la început, evenimentele sunt prezentate din perspectiva lui Ițic Ștrul. Acesta este un autentic anti-erou, o caricatură de soldat. El întruchipează omul fragil, vulnerabil, victima sigură, care nu are nimic în comun cu războiul la care este forțat să participe. Portretul personajului este realizat în manieră balzaciană și se caracterizează prin extraordinara migală a detaliilor: *„Veselia se stinse blând în ochii lui Ițic Ștrul. Glasul căprarului, straniu și puțin tremurat, i se prelinse în inimă ca o amenințare neînțeleasă. Mai vru să întindă vorba, dar curajul i se opri în gât. Apoi, cuprins de zăpăceală, porni iar să se șteargă de sudoare, acum însă numai cu palma goală. Întâi pe frunte, apoi pe ceafă și pe urmă pe gât. Mai ales gâtul și-l mângâia prelung, ca și când i-ar fi fost mai drag ca oricare altă parte a corpului. Avea un gât înalt, uscat, cu vinele umflate, cu o piele foarte roșie și puțin zbârcită, punctată cu pistrui cafenii cât urmele de*

vărsat. Sub bărbie începea părul cărămiziu, rar şi murdar, care-i acoperea şi fălcile, împreunându-se cu mustăţile şi urcându-se pe obraji până pe sub ochii verzi, vioi şi parcă veşnic speriaţi. Din mijlocul feţei păroase şi roşcovane, nasul coroiat şi subţire se ridica brusc, dominator, dându-i o înfăţişare veselă, chiar când ochii şi gura se umpleau de tristeţe. Capul totuşi părea prea mare pentru trupul lui pipernicit, slăbuţ, pe care hainele militare groase, sacul din spinare şi arma grea, te miri cum, nu-l doborau". Prozatorul insistă periodic pe anumite detalii, ce se vor dovedi ulterior semnificative în desfăşurarea conflictului. Un asemenea amănunt este, în cazul lui Iţic, gâtul excesiv de lung, care îl face şi mai vulnerabil şi care prefigurează scena sinuciderii personajului. Povestea lui Iţic Ştrul este povestea unui .autentic anti-erou. *„Fricos şi bănuitor"*, acesta era supranumit „iepurele" şi, într-o primă etapă, îşi merită cu prisosinţă porecla. De exemplu, în momentul în care este considerat apt pentru serviciul militar, el leşină de frică. Văzând însă că în timpul confruntărilor nu moare toată lumea, personajul începe să se obişnuiască cu războiul, devine capabil chiar de unele fapte de vitejie şi reuşeşte să cucerească aprecierea superiorilor săi. Ba mai mult, el începe să viseze chiar la o medalie, ceea ce ar schimba definitiv opiniile celor din jur, care l-ar considera un adevărat bărbat. Speranţele personajului se năruie în momentul în care se schimbă comandantul companiei, locotenentul cel nou manifestând o atitudine ostilă faţă de soldatul vulnerabil. În consecinţă, Iţic redevine personajul fricos de odinioară.

Pe parcursul falsei recunoaşteri pe care o întreprind, Iţic nu înţelege ceea ce se petrece în forul intim al camaradului său şi încearcă să îi decripteze gândurile pornind de la gesturi şi mimică. De altfel, aproape întreaga naraţiune este redactată din perspectiva evreului care vrea să afle

adevărul în privința propriului său destin. Pentru a reliefa spaima cumplită a personajului, prozatorul utilizează, ca de atâtea ori în narațiunile sale, comparația: *„Aici nu-i lucru curat. Nu îndrăznea să-și închipuiască ce poate să fie. Se simțea însă atât de singur, cum nu se mai simțise niciodată. Degeaba încerca să se molcomească și să se mângâie că se sperie de năluciri. În adâncul inimii lui frica se zvârcolea tot mai dureroasă. I se părea ca și când s-ar fi trezit în miez de noapte, singur, fără nici o apărare, în mijlocul unei cete de tâlhari hotărâți să-l omoare".* Situația devine cu adevărat dramatică în momentul în care supozițiile personajului se adeveresc, presimțirile sale cele mai sumbre devenind niște certitudini chinuitoare. Ițic nu înțelege de ce ar trebui să dezerteze din moment ce și-a făcut datoria, luptând la fel de bine ca oricare alt soldat. Pe de altă parte, tentativa de a trece la dușman echivalează cu o sinucidere. Pentru a fi și mai convingător, în reproșurile amare pe care i le face prietenului de odinioară, Ițic își evocă familia de care nu vrea să se despartă și la care nu se mai poate întoarce dacă este dat dezertor: *„Lasă, c-am priceput eu ispita, că nu-s prost... Vrei să mă faci dezertor, ai? Mă mir că nu ți-i rușine, Ionică! Încaltea de nu ne-am cunoaște de-acasă... Rău îți șade, Ionică, zău așa! Adică ce ți-am greșit eu ție de umbli să mă dai dezertor? Nu ți-ar fi milă să-mi lași familia pe drumuri și să mă faci și pe mine să nu mă mai pot întoarce acasă niciodată?... Ei, iacă, eu nu vreau să fiu dezertor! Nu vreau și nu vreau!"* Caporalul îi explică însă că destinul i-a fost pecetluit de o instanță superioară încă înainte de a porni ei în recunoaștere și că a fot declarat deja dezertor. De aici și titlul narațiunii: *„Crede-mă, măi frate! Ordin! Auzi? Ordin de la don locotenent... Uite-acu tu nici nu mai ești în compania noastră. Raportul a plecat de azi-dimineață: Ițic Ștrul, dezertor..."*

Cel de al doilea personaj referențial al scenetei este caporalul Ion Ghioagă. Mult timp, reacțiile acestuia sunt descrise din punctul de vedere al lui Ițic, care vrea să îi afle intențiile. Perspectiva aceasta se va schimba abia în final, când asistăm la o răsturnare a situațiilor, victima fiind descrisă din perspectiva călăului. Nici situația căprarului nu este ușoară, succintele incursiuni în trecut având rolul de a justifica prezentul, adică de a înfățișa adevăratele relații dintre cele două personaje. Cei doi se cunoșteau de acasă, din Fălticeni, unde Ițic avea un mic han în care îi găzduia pe țăranii care veneau la târg. Ghioagă trăgea la evreu de vreo zece ani, astfel încât s-au împrietenit și se ajutau la nevoie. Situația caporalului este cu atât mai dificilă cu cât îi datora lui Ițic patru poli pentru boii cumpărați odinioară la târg, bani pe care nu a putut să îi înapoieze nici până în prezent. Cei doi rămân prieteni și în război, cu atât mai mult cu cât Ițic știa să își aprecieze superiorul. În momentul în care locotenentul îi ordonă să-l împuște pe evreu și să îl îngroape, Ghioagă are de ales între sentimentele sale și datorie. Singurul lucru pe care îl mai poate face pentru prietenul său este acela să îl conducă înspre liniile inamice și să îl lase să dezerteze. Mult timp deductibile doar din reacțiile lui, adevăratele frământări ale căprarului ies la iveală în final, când personajul se felicită că nu a intrat în păcat: *„Porni singur pe calea pe care au venit amândoi, cu capul în pământ, cu inima ca plumbul. Își făcu cruce de mai multe ori până să-și simtă sufletul ușurat. Atunci își zise, oftând adânc: «Mulțumesc, Doamne, că m-ai îndreptat să mă feresc de păcat... L-aș fi avut pe suflet toată viața... Bietul Ițic!»”*

Abandonat în haosul nopții (obscuritate ce anunță sfârșitul personajului) și amenințat să nu se întoarcă deoarece tot nu scapă și îl pune într-o situație dificilă și pe caporal, Ițic se hotărăște să se sinucidă, spânzurându-se de craca uriașă a unui brad. Scena nu are nimic eroic, fiind

în concordanţă cu existenţa tragi-comică a personajului. Mai mult, Iţic parcă găseşte în moarte vitejia care i-a lipsit în timpul vieţii. Tabloul realizat este dur, şocant, scriitorul insistând pe detaliile naturaliste, puţin întâlnite în proza vremii: *„Iţic atârna sub creanga nemişcată, ca un viteaz în poziţie reglementară. Doar că în loc de capelă avea un strat de zăpadă proaspătă peste părul zbârlit şi că bocancii erau despărţiţi de pământ cu vreo două palme. Ochii lui umflaţi şi ieşiţi din orbite priveau şi acum speriaţi în zare spre tranşeele companiei. Lumina albă însă îi săruta faţa învineţită, ştergând urmele suferinţelor şi netezind cutele imputării"*. Motivul privirii este prezent deja în această naraţiune, prefigurând unul din laitmotivele romanului ***Pădurea spânzuraţilor***. Privirea lui Iţic reprezintă un reproş adresat din lumea de dincolo celor care l-au obligat să se sinucidă.

Finalul naraţiunii este şi el ironic, tragi-comic, marcând victoria paradoxală a personajului, eliberarea lui din infernul războiului, în timp ce lumea continuă să fie dominată de forţele malefice: *„În văzduh, peste capul lui Iţic Ştrul, războiul vâjâia mai furios, mai nesăturat, ca o uriaşă pasăre de pradă"*.

Naraţiunea propriu-zisă şi crizele de conştiinţă ale personajelor sunt pigmentate şi în această naraţiune de scurte infuzii de peisaj. Decorul este sumbru, expresionist, împrumutat parcă din opera lui Bacovia sau din pictura lui Edward Munch. Aceasta deoarece, la Liviu Rebreanu, peisajul nu este privit în sine, ci reprezintă o modalitate de exteriorizare a stărilor sufleteşti, constituie o expresie a frământărilor interioare ale personajelor. Natura devine oglinda neliniştilor şi a dramelor acumulate de către protagonişti. Obsesiile provocate de ameninţarea morţii, teroarea exercitată de cataclismele războiului sunt trăsături ce apropie creaţia lui Liviu Rebreanu de mişcarea expresionistă. Iată cum arată un asemenea peisaj

apocaliptic, devastat de război: *„Urmele lor se iveau ca nişte pete negre, mereu mai mici, pe spinarea dealului acoperită cu un cearşaf alb nesfârşit. Parapetul şanţului şerpuia ca o boţitură cenuşie, frântă pe-alocuri, pierzându-se în zare. Zăpada sfărâmicioasă stăpânea tot cuprinsul, atât de albă, că, privind-o mai mult, ustura ochii. Cerul însă era mohorât şi apăsător şi se cobora foarte jos, parcă s-ar fi pus să strivească pământul. În văzduh rătăcea o tristețe grea, care pătrundea în suflete mai adânc decât frigul atotstăpânitor. Câțiva copaci răzleți, negri, cu crengile despuiate, asemenea unor oameni bolnavi cerând iertare, vegheau încremeniți sub povara singurătății”.*

Proza scurtă a lui Liviu Rebreanu nu a fost receptată cu prea mult entuziasm într-un moment în care se dădea bătălia pentru impunerea romanului național, iar întrebarea care frământa în mod obsedant viața literară era *„De ce nu avem roman?”* În ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent*** (1941), G.Călinescu este de părere că identificarea marilor creații de mai târziu în nuvelistica lui Liviu Rebreanu ține mai mult de o lectură inversă decât de o anticipare firească a evoluției artistice a scriitorului: *„Că ar fi trebuit să se prevadă în nuvelistica lui Liviu Rebreanu considerabila creație de mai târziu, e lucru discutabil. Sigur este că azi descoperim în această nuvelistică liniile operei mature. Nuvelele sunt de fapt nişte simple aspecte. S-ar zice că un pictor de mari compoziții s-a exersat desenând detalii, brațe, pumni strânşi, picioare, în vederea unei imense pânze, ce se ghiceşte a fi din câmpul vieții rudimentare”.*[20] Marele critic aprecia îndeosebi proza de inspirație rurală a scriitorului şi considera că, de îndată ce acesta se abate de la viața rustică, prozele sale nu mai au aceeaşi consistență. Călinescu mai identifică în nuvele direcția înspre care se îndrepta analiza psihologică a scriitorului: *„Aceste nuvele, azi îngălbenite,*

arată raza exactă de investigație psihologică a scriitorului, care este sufletul întunecat, cvasi-bestial, cu procese încete, trudnice, cu izbucniri violente, aproape fioroase”.[21]

Un alt critic literar important al momentului, E. Lovinescu, în ***Istoria literaturii române contemporane*** (1926-1929), pare să împărtășească opiniile lui G.Călinescu despre nuvelistica lui Liviu Rebreanu: *„Adevărata situație literară a d-lui Rebreanu începe de după război, o dată cu **Ion**. Nimic din ce a publicat înainte nu ne putea face să prevedem admirabila dezvoltare a acestui talent, care a început și continuat vreo zece ani, nu numai fără strălucire dar și fără indicații de viitor”.*[22] Debutul puțin semnificativ al scriitorului este explicat atât prin evoluția înceată a talentului său cât și prin natura genului în care s-a exersat: *„creator obiectiv prin îngrămădire de imponderabile și prin construcție arhitectonică, chiar și în operele din urmă talentul lui se desfășoară lent și nu se poate fixa în plasa interesului unei construcții laborioase decât după un număr destul de mare de pagini”.*[23] În viziunea criticului de la ***Sburătorul,*** singura nuvelă care anunță un scriitor autentic și care prefigurează romanele ***Ion*** și ***Pădurea spânzuraților*** este ***Ițic Ștrul, dezertor.***

Unul din puținii exegeți care nu au minimalizat debutul prozatorului a fost Tudor Vianu. În ***Arta prozatorilor români*** (1941), acesta reconstituie contextul apariției nuvelisticii lui Liviu Rebreanu. Tudor Vianu remarcă faptul că, în creațiile autorului ardelean, omul elementar nu mai este prezentat într-o manieră mitică și eroică la fel ca în cazul lui Sandu-Aldea, Emil Gârleanu sau Mihail Sadoveanu. Spre deosebire de scriitorii semănătoriști și poporaniști, autorul ***Catastrofei*** reașează omul *„în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate*

din cadrul de farmec şi poezie al naturii, dar cu o putere de observaţie incisivă, care anunţa un maestru".[24]

Interpretările mai recente au redescoperit nuvelistica autorului ***Răscoalei***, relevând contribuţia scriitorului la dezvoltarea prozei scurte româneşti. De altfel, începând cu 1968, excelenta ediţie critică realizată de Niculae Gheran le-a deschis noi perspective exegeţilor, având un rol esenţial în reconstituirea spectacolului genezei şi al devenirii operei scriitorului. Pe lângă monografiile semnate de Ov. S. Crohmălniceanu, Al.Piru, Lucian Raicu, Niculae Gheran, Stancu Ilin, Aurel Sasu, Al. Săndulescu, Elena Dragoş sau Dan Mănucă, în ultimii ani au reţinut atenţia îndeosebi studiile semnate de Mircea Muthu şi Ion Simuţ. În ***Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului***,[25] Mircea Muthu depăşeşte stadiul cu precădere elogiativ al interpretărilor, căutând *„indicii de actualitate"* ai operei rebreniene. Într-o investigaţie ce pune un accent deosebit pe naratologie, criticul vrea să spargă clişeele perpetuate de manualele şcolare, atrăgând atenţia asupra faptului că orizontul lecturii îşi modifică neîntrerupt parametrii, certificând astfel o altă mentalitate receptoare. Rebreanu intuieşte direcţiile artei moderne, este un spirit receptiv, dar nu poate renunţa la prerogativele obiectivităţii. Ideea de bază a acestei lucrări dense este surprinderea unui paradox la Rebreanu. În viziunea lui Mircea Muthu, atât proza cât şi ideile teoretice ale lui Liviu Rebreanu ilustrează paradoxul organicului resimţit şi dorit ca peren, însă minat de o dramă care este aceea a societăţii moderne însăşi. Aceeaşi nevoie de depăşire a clişeelor răzbate şi din studiul lui Ion Simuţ.[26] Abordând problema receptării critice a operei lui Liviu Rebreanu, aceste vorbeşte de prejudecăţile exegeţilor în investigarea operei scriitorului. O asemenea prejudecată este dispreţul manifestat faţă de proza scurtă în

favoarea romanelor, chiar dacă printre nuvelele autorului se găsesc şi câteva capodopere ale genului.

Recitind proza scurtă a scriitorului, Ioana Em. Petrescu face câteva observaţii extrem de pertinente despre primele nuvele ale lui Liviu Rebreanu. Exegeta remarcă indecizia formulei narative asumate de scriitor, faptul că unele naraţiuni reprezintă un amestec de povestire şi nuvelă (***Cântecul iubirii***), în timp ce altele (***Idilă de la ţară***) constituie un amalgam rezultat din îmbinarea schiţei cu evocarea. Fenomenul nu este singular, el putând fi relevat şi în creaţia altor scriitori români de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Astfel, sunt cunoscute ezitările lui Delavrancea între romantism şi naturalism sau cele lui Brătescu-Voineşti între nuvelă şi povestire. Ca urmare, prin universul tematic, dar mai ales prin tonalitatea sentimentală şi formulă narativă, creaţia lui Rebreanu reflectă însăşi condiţia prozei româneşti dintr-o anumită epocă istorică. Metamorfoza prin care trece naraţiunea rebreniană este explicată prin interesul pentru analiza psihologică, care purifică în mod treptat structura narativă, *„din care orice marcă de tip povestire este eliminată: în acelaşi timp, amestecul de elemente romantice şi naturaliste dispare, pentru că dispare atitudinea (specifică unui Delavrancea) de simpatie morală, de înduioşată implicare a naratorului în destinul eroilor săi”.*[27] Ca urmare, la fel ca proza Hortensiei Papadat-Bengescu, nuvelistica rebreniană cunoaşte un proces de obiectivare ce echivalează cu configurarea treptată a statutului estetic al nuvelei. Ioana Em.Petrescu este de părere că marile reuşite ale autorului ***Catastrofei*** redescoperă tradiţia impusă de Caragiale.

Mihai Zamfir se apropie de scrierile tânărului Rebreanu *„într-o tentativă de a construi arheologia capodoperei”.*[28] Criticul literar doreşte să identifice cifrul care elucidează misterul trecerii de la mediocritatea prozelor

scurte din debutul creației la perenitatea operelor majore de mai târziu. Exegetul se întreabă, în mod justificat, cum a fost posibil ca autorul lui ***Ion*** și al ***Răscoalei*** să fie, în același timp, autorul unor romane de duzină. Mihai Zamfir crede că, pentru Rebreanu, abandonarea „lumii satului" în favoarea „lumii orașului" echivalează cu o adevărată „trădare" a vocației inițiale, având consecințe importante și în plan auctorial. Suprapunând grila tematică celei cronologice, Mihai Zamfir introduce în proza scurtă rebreniană o ordine neașteptată. Nuvela scrisă în primii ani de creație este o nuvelă „țărănească" și tradițională, în timp ce nuvela elaborată în paralel cu romanul ***Ion*** este o nuvelă de factură opusă, citadină și cehoviană. În narațiunile ținând de un „ruralism fundamental", prozatorul reface structurile matriciale ale novellei renascentiste, care *„cuprinde un destin și un univers, amândouă concentrate în formulă paradigmatică; structura ei este rondă, fixă, repetabilă, retenibilă pe cale orală".*[29] O schimbare de paradigmă se petrece în creațiile aparținând perioadei 1912-1913, când Rebreanu se apropie de modelul cehovian. Spre deosebire de novella renascentistă, nuvela cehoviană surprinde doar un fragment de existență. Mihai Zamfir îl consideră pe autorul ***Răscoalei*** un mare autor de novelle, dar un nuvelist șters. Criticul este de părere că dihotomia novellă / nuvelă funcționează și în cazul romanelor. Mai mult, în modelul structural al nuvelei, el citește evoluția viitoare a prozatorului: *„Rebreanu rămâne toată viața fidel – desigur fără să vrea – specificului de tinerețe, atingând capodopera numai în compunerile impersonale, originare, în epopeile prozastice. Va scrie cele mai reușite romane numai atunci când exploatează psihologia regresivă, violența primară, forța telurică a anonimatului – adică atunci când romanul amplu mai păstrează o vagă legătură cu* ***novella****. În formula* ***novella*** *vs.* ***nuvelă*** *descifrăm nu numai raportul între*

narațiunea fundamentală și narațiunea ocazională la Rebreanu, ci și între narațiunea valoroasă și narațiunea eșuată. Răsfrângeri depărtate ale criptogramei ar fi, prin urmare, și ***Ion*** *sau* ***Răscoala*** *vs.* ***Jar*** *sau* ***Amândoi****".*[30]

La rândul lui, Ion Vlad[31] este de părere că prozele începuturilor literare ale lui Liviu Rebreanu stau sub pecetea universului țărănesc. Scriitorul și-a asumat atât semnul protector al literaturii poporanist-semănătoriste cât și lecția marelui realism. El inventează o lume dominată de însemnele tragicului, de coordonatele apăsătoare ale morții, culpei, spaimei și neliniștii.

Este firesc ca un adept al modelului narativ balzacian precum Liviu Rebreanu să aleagă, și în sfera prozei scurte, forma obiectivată a nuvelei și nu subiectivitatea exacerbată a povestirii sau stilul extrem de laconic al schiței. Chiar dacă perspectiva rece, detașată, a scriitorului omniscient domină aceste narațiuni, merită remarcat efortul scriitorului de a-și înnoi mereu scriitura, atât cu teme noi, inexistente în proza scurtă românească de la începutul secolului XX, cât și prin recursul la forme diverse ale epicului precum povestirea (cu varianta povestirii în povestire) sau schița. Deși considerată doar un exercițiu minor ce prefațează prin tematică și tipologia personajelor marile construcții epice de mai târziu, nuvelistica prozatorului transilvănean introduce numeroase elemente novatoare în literatura timpului. Asemenea romanelor, proza scurtă a lui Liviu Rebreanu este foarte diversă, dar și extrem de eterogenă din punct de vedere valoric, alături de adevărate capodopere ale genului situându-se și o serie de creații mai puțin reușite. În ceea ce privește protagoniștii acestei lumi, Rebreanu impune câteva izbutite documente umane, care surprind în contextul epocii prin precizia analizei psihologice și minuțiozitatea investigației sociale. Deși este

vorba de un scriitor care preferă, de regulă, asumarea omniscienței demiurgice, uneori, din atenta radiografie socială nu lipsește nici latura ironică a observației. Îndeosebi proza inspirată din realitățile dramatice ale primului război mondial reușește să impună o serie de personaje care trăiesc confruntări decisive și crize existențiale specifice literaturii moderne. Prozatorul surprinde o serie de episoade pline de dramatism, adevărate *„felii de viață”* de o concizie extremă. O umanitate elementară se confruntă în aceste relatări, o umanitate degradată, adesea instinctuală, incapabilă de sentimente delicate. Scriitorul încearcă să păstreze mereu perspectiva detașată, rece a scriitorului balzacian, care își cenzurează puternic sentimentele. El pare a fi martorul impasibil al unui spectacol tragic ce se derulează în fața ochilor săi, un spectacol în care – asemenea lui Eminescu în poemul ***Glossă*** – refuză să se integreze. Preferând excesului de picaresc investigația psihologică, prozatorul știe să alterneze analiza crizelor de conștiință cu scurtele infuzii de peisaj, care amplifică starea de spirit a personajelor. În esență, prin procedeele asumate, proza scurtă a lui Liviu Rebreanu echivalează, în epocă, cu depășirea tradiționalismului și asumarea deplină a modernității.

NOTE:

1.Tudor Vianu, ***Opere 5.*** *Studii de stilistică (Arta prozatorilor români)*, Antologie, note şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p.269.

2.Liviu Rebreanu, ***Centenarul nuvelei româneşti,*** în vol. ***Amalgam***, *ed. cit.*, pp.96-102. A se vedea şi Liviu Rebreanu, ***Opere 15,*** *ed. cit.*, pp.207-212.

3.Liviu Rebreanu, ***Amalgam,*** *ed. cit.*, p.96.

4.*Ibidem*, p.96.

5.*Ibidem*, p.96.

6.*Ibidem*, p.96.

7.*Ibidem*, p.101.

8.*Ibidem*, p.102.

9.*Ibidem*, p.102.

10.Proza scurtă în limba maghiară a scriitorului a fost reunită în primul volum din seria de ***Opere.*** *Nuvele,* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Niculae Gheran şi Nicolae Liu, Studiu introductiv de Al.Piru, Editura pentru literatură, 1968. În lucrarea intitulată ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism* (Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 1997), criticul Ion Simuţ acordă o atenţie deosebită perioadei de ucenicie a prozatorului, inclusiv încercărilor în limba maghiară ale acestuia.

11.Al. Piru, ***Liviu Rebreanu***, studiu introductiv la Liviu Rebreanu, ***Opere 1.*** *Nuvele.* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Niculae Gheran şi Nicolae Liu, Studiu introductiv de Al.Piru, E.P.L., 1968, pp. VIII-IX.

12.Cf. Liviu Rebreanu, ***Opere 2.*** *Nuvele.* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Niculae Gheran şi Nicolae Liu, Editura pentru literatură, 1968, pp.337-338.

13.Liviu Rebreanu, ***Opere 2.*** *Nuvele, ed. cit.*, pp.338-339.

14.Liviu Rebreanu, ***Opere 3.*** *Nuvele.* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Niculae Gheran şi Nicolae Liu, Editura pentru literatură, 1968, pp.414-416.

15.*Ibidem*, pp.420-421.

16.*Ibidem*, p.420.

17.Liviu Rebreanu, ***Opere 2.*** *Nuvele, ed. cit.*, p.394.

18.*Ibidem*, p.408.

19.Liviu Rebreanu, ***Opere 3.*** *Nuvele, ed. cit.*, p.389.

20.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** Ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al.Piru, Editura Minerva, București, 1982, p.731.

21.*Ibidem*, p.731.

22.E. Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***, vol.2, Editura Minerva, București, 1973, p.255.

23.*Ibidem*, pp.255-256.

24.Tudor Vianu, ***Opere 5.*** *Studii de stilistică (Arta prozatorilor români), ed. cit.,* p.270.

25.Mircea Muthu, ***Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.

26.Ion Simuț, ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism*, Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 1997, p.12.

27.Ioana Em.Petrescu, ***Extazul dansului***, în vol. ***Liviu Rebreanu după un veac.*** Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi. O carte gândită și alcătuită de Mircea Zaciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p.248.

28.Mihai Zamfir, ***Novella și nuvela (Proza tânărului Rebreanu)***, în vol. ***Cealaltă față a prozei***, Editura Eminescu, 1988, p.11.

29.*Ibidem,* p.16.

30.*Ibidem,* p.19.

31.Ion Vlad, ***Lectura prozei.*** Eseuri. Comentarii. Interpretări, Editura Cartea Românească, 1991, pp.64-70.

III. NARAȚIUNEA AUTOBIOGRAFICĂ. ROMANUL-JURNAL

Proza de factură autobiografică reprezintă un sector aparte al creației lui Liviu Rebreanu. Este vorba de o literatură care marchează îndepărtarea (conștientă sau accidentală) a scriitorului de modelul narativ obiectivat și apropierea de un model narativ diferit, subiectiv și experimental, situat la antipodul balzacianismului, având-l drept principal promotor pe Marcel Proust. Dorința romancierului de a-și îmbogăți neîntrerupt discursul epic a dus la descoperirea narațiunii la persoana întâi singular și la asumarea esteticii autenticității, două din cele mai semnificative coordonate ale romanului modern din perioada interbelică. În mod șocant, prin asimilarea unui discurs subiectivizat, Liviu Rebreanu se apropie de o serie de figuri marcante ale literaturii de factură autenticistă precum Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian sau M. Blecher. Chiar dacă nu au o valoare estetică deosebită, narațiuni precum ***Cuibul visurilor, Dincolo*** sau ***Calvarul*** traduc efortul continuu al prozatorului de a-și diversifica registrul epic. Umbrite de marile creații obiective, care au acaparat de-a lungul timpului interesul criticii literare prin valoarea lor

estetică indiscutabilă, asemenea scrieri reuşesc să surprindă deoarece propun o faţă mult mai puţin cunoscută a prozatorului. Ele merită să fie readuse în actualitate datorită faptului că dezvăluie complexitatea artistică a lui Liviu Rebreanu, proteismul estetic al acestuia. Romancierul reuşeşte să demonstreze faptul că nu este doar un scriitor de factură balzaciană, ci un scriitor total, care încearcă să se impună prin cele mai noi şi mai diverse formule epice, acest efort constant de înnoire alcătuind o emblemă indiscutabilă a modernităţii.

Naraţiunea ***Cuibul visurilor*** a fost publicată iniţial în anul 1919 în revista ***Luceafărul,*** pentru ca ulterior, în 1927, să fie inclusă în volumul omonim de proză scurtă. Asemenea romanului ***Calvarul***, relatarea se apropie de forma literară a jurnalului intim prin subiectivitatea excesivă a notaţiilor. Ca şi în cazul unor promotori fervenţi ai esteticii autenticităţii, prozatorul refuză imaginarul, descriind evenimentele întocmai cum s-au petrecut ele în realitate, fără fardurile unei transfigurări artistice substanţiale. Geneza naraţiunii trebuie căutată în călătoria pe care scriitorul o întreprinde în vara anului 1919 pentru a-şi revedea familia din Transilvania. După cum precizează Niculae Gheran şi Nicolae Liu în comentariile lor la cel de al II-lea volum din seria de ***Opere*** [1], Rebreanu se întorcea pe meleagurile natale după o despărţire de aproape un deceniu, războiul întrerupând până şi legăturile de ordin epistolar cu cei de acasă. Romancierul era sincer îngrijorat de soarta fraţilor săi înrolaţi în armata austro-ungară, dar era şi dornic să îşi revadă meleagurile copilăriei şi ale tinereţii. Din păcate, această călătorie îl va dezamăgi cumplit pe prozator, care îşi găseşte paradisul familial devastat: tatăl său nu mai era în viaţă, o parte din fraţi au murit pe front, surorile s-au măritat sau erau pe cale să se căsătorească, prietenii şi cunoştinţele de odinioară s-au risipit. Ascultând parcă de estetica

autenticității, scriitorul schimbă foarte puţin din coordonatele unei realităţi ce păstrează pentru el adevărate rezonanţe mitice. În radiografia sentimentală a universului copilăriei pe care o întreprinde, Rebreanu păstrează adevărata identitate a locurilor şi a personajelor. Singura modificare pe care o operează este substituirea denumirii satului Maieru, Humuleştiul copilăriei sale, cu Vărarea, vechiul nume al uneia din comunele învecinate.

Relatarea se deschide în manieră realistă, prin prezentarea detaliată a Văii Someşului. Natura este descoperită chiar de către scriitor, care se găseşte într-o postură inedită, foarte rar întâlnită în alte creații, cea de personaj martor, povestitor şi actor. Debutul narațiunii prezintă euforia de care este cuprins fiul rătăcitor care se întoarce la origini după o peregrinare îndelungată: *„După treizeci de ani de zbuciumări deşarte, mă întorceam acolo de unde pornisem în lume. Căutasem fericirea prin toate colțurile pământului şi nicăiri n-o găsisem. Nici în zgomotul oraşelor, nici în iubirea oamenilor şi nici chiar în inima mea. Cu cât o râvneam mai însetat, cu atât ea se ascundea mai adânc. Şi viața mă gonea într-una, mă umilea, îmi reteza aripile...”*

Călătoria geografică cu trenul este dublată însă şi de un voiaj inițiatic în labirinturile memoriei. Negăsind mulţumirea nici în prezent şi nici în promisiunile mincinoase ale viitorului, personajul-narator se întoarce cu încredere înspre trecut, sperând să identifice fericirea pierdută în lumea amintirii, ca şi cum adevăratul paradis s-ar ascunde în forul intim al fiecărui individ: *„Amintirea mă îmbrățişa înfrigurată, îmi dezvălea clipe care au trăit odinioară, îmbrăcate în vestminte lucitoare, mă ademenea într-o lume uitată, unde viața e un vis şi sufletul nu cunoaşte durerea...”* Scopul

declarat al acestui voiaj iniţiatic este regăsirea beatitudinii de odinioară: *„Un ceas măcar să retrăiesc farmecul de odinioară o singură clipă!...”*

Redând starea de spirit exacerbată, adevărata euforie a celui care se întoarce pe „pământul făgăduinței”, Rebreanu nu poate evita apariția unor inflexiuni sentimentale de factură romantică. Este vorba îndeosebi de pasajul în care personajul-narator zugrăveşte încântarea de care este cuprins în momentul în care (re)descoperă frumusețea paradisiacă a ținutului natal. Călătorul se defineşte drept *„omul care ar alerga să găsească fericirea trecută într-un sat pierdut pe Valea Someşului”*. Zbuciumul sufletesc al drumețului creşte pe măsură ce trenul se apropie de Vărarea, mirificul sat al copilăriei sale, o întruchipare a perenității şi a fericirii. Descrierea toposului natal are ceva din maniera euforică în care Ion Creangă evoca peisajul puternic spiritualizat al Humuleştiului copilăriei sale: *„Uite Vărarea... Din vârful Măgurii, soarele o priveşte ca un ochi de foc, ocrotitor. Lumina aurie o mângâie şi o leagănă... Şoseaua o taie în două, nesfârşită, iar Someşul o spală ca pe un copil răsfățat... Şi totuşi, cât e de mare! Nici cu închipuirea n-o poți cuprinde. Dincolo de apă, doar să ieşi din sat, şi îndată păşeşti în împărăția zmeilor...”*

Prezentarea decorului este urmată de evocarea celor care populau acest paradis al copilăriei: părinții, frații şi surorile, tovarăşii de joacă, locuitorii satului. Despre tatăl său, scriitorul notează că se arăta întotdeauna foarte sever şi nu râdea niciodată în prezența copiilor. Aceştia însă înțeleg repede că străşnicia învățătorului este doar prefăcută deoarece nu i-a bătut niciodată şi, în momentul în care vorbea cu sătenii, *„spunea atâtea glume, de-ți venea să te tăvăleşti de râs...”* În antiteză cu figura jovială a tatălui, mama impunea mult mai multă frică deoarece, veşnic necăjită, era repede la mânie. Dintre figurile satului, extrem de îndrăgit este Boroiu, flăcăul cel

mai puternic din Vărarea. Acesta era apreciat atât datorită calităților sale de povestitor, cât şi pentru că era meşter în fabricarea celor mai felurite jucării. Boroiu are un destin tragic, figura sa fiind evocată în narațiunea ***Hora morții.*** Cel mai venerat personaj din copilăria scriitorului rămâne însă jupânul Aron, cârciumarul care îi dădea mereu câteva bomboane ca să îşi aducă aminte de el după ce nu va mai fi.

Realul se împleteşte cu fabulosul în această evocare a vârstei fericite şi lipsite de griji a copilăriei, relatarea dobândind o serie de trăsături specifice basmului. Reîntoarcerea la miraculosul topos natal şi la vârsta mirifică a inocenței aminteşte de operele unor mari scriitori precum Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ionel Teodoreanu sau Mihail Sadoveanu. Din evocarea lui Rebreanu nu lipsesc însă nici tragediile cotidiene care zdruncină pe moment toposul paradisiac, un asemenea eveniment fiind, de exemplu, moartea bătrânului negustor. Descrierea ritualului înmormântării şi a cimitirului evreiesc aduce o nouă pată de culoare în evocarea scriitorului. De altfel, situarea relatării sub zodia rememorărilor declanşează disoluția epicului şi a personajelor. Izgonirea din paradis are loc atunci când învățătorul este mutat într-un alt sat, scriitorul observând cu o tragică ironie că toată agoniseala unei vieți a încăput în trei căruțe încărcate până în vârf.

Deşi trăieşte sub constelația amintirii, narațiunea este alcătuită din două părți simetrice, Rebreanu dovedind deja în proza sa scurtă calități de remarcabil arhitect. Dacă prima parte a relatării se axează pe construirea utopiei, cea de a doua descrie realul demitizant. Trezirea din reverie este provocată de conductorul care cere la control biletul scriitorului, după care se declanşează lunga serie a dezamăgirilor. Călătorul sosit la destinație constată cu stupoare diferența radicală dintre toposul mitic, existent doar în imaginația sa, şi cel real, *„un sat ca oricare, trântit în fundul unui cazan de*

dealuri". Deosebirile se datorează perspectivei utilizate, omul matur privind cu alți ochi realitatea înconjurătoare. Chiar dacă peisajul pare identic, s-a schimbat în mod radical omul care îl priveşte, de unde caracterul ireconciliabil al celor două perspective. Deziluziile scriitorului se explică prin faptul că, în locul paradisului visat nu găseşte decât unul devastat, din care lipsesc figurile mitice ale copilăriei, locul lor fiind preluat de nişte străini. Personajul-narator ajunge la trista considerație că lumea după care aleargă *„nu e decât o închipuire deşartă şi trecută"*. Evident, cele două părți ale narațiunii prezintă decalaje serioase şi la nivelul discursului. Tonul optimist şi plin de speranță de la început este substituit cu un limbaj sumbru, care exprimă starea de spirit a omului în care se dărâmă o lume. Concluzia prozatorului este amară, anticipând universul viitoarelor sale narațiuni: *„Din toate visurile trecutului rămâne numai cimitirul!"* După treizeci de ani satul amintirilor îşi pierde identitatea, iar personajul-narator se transformă într-o stafie ce bântuie vechile meleaguri ale copilăriei.

Finalul este construit în mod simetric cu începutul relatării. Cuprins de un puternic sentiment de deşertăciune, personajul-narator fuge din satul deziluziilor sale cu acelaşi tren care l-a purtat înspre Vărarea. Întâmplarea devine exemplară, marcând despărțirea simbolică şi definitivă de trecut.

Tot de estetica autenticității pare să se apropie şi povestirea ***Dincolo,*** publicată în 1935 într-un volum colectiv de ***Nuvele inedite*** şi reluată în lucrarea intitulată ***Amalgam*** (1943). Scriitorul se inspiră dintr-un eveniment biografic real şi prezintă sentimentul de nostalgie care îl cuprinde față de meleagurile natale. De fapt, narațiunea pare să se situeze în prelungirea firească a evenimentelor înfățişate în ***Cuibul visurilor.*** Realitatea este transfigurată, dar modificările se dovedesc atât de transparente încât în spatele profesorului Alexandru Hortopan îl putem recunoaşte cu uşurință pe

prozator. Rebreanu utilizează naraţiunea la persoana întâi singular şi insistă pe frământările sufleteşti ale eroului său. Acesta resimte un puternic sentiment de culpabilitate deoarece s-a îndepărtat de părinţi şi de satul monadă al copilăriei sale pentru a se stabili în Capitală. Reproşurile cresc în intensitate atunci când personajul află că înstrăinarea lui de cei de acasă a contribuit la moartea tatălui său.

După o ucenicie fructuoasă în domeniul prozei scurte, Liviu Rebreanu trece la roman, specie literară care îi conferă un prestigiu considerabil, într-o perioadă în care întrebarea obsedantă a criticii literare era *„De ce nu avem roman?”* Socotită, de regulă, o nuvelă mai amplă de către exegeţi, ***Calvarul*** este o naraţiune ce nu poate fi subsumată, totuşi, nuvelisticii deoarece îi lipseşte tocmai obiectivitatea specifică acestei forme literare. Nu este vorba nici de o povestire, deoarece depăşeşte cu mult dimensiunile speciei. Dacă judecăm această naraţiune din perspectiva numeroaselor metamorfoze pe care le-au cunoscut formele epicului în secolul XX, rămâne uşor de constatat faptul că, în realitate, avem de a face cu o structură romanescă. Nu este vorba, evident, de un mare roman social precum ***Ion*** sau ***Răscoala***, ci de unul autobiografic, scris la persoana întâi singular. Discursul asumat de către prozator în ***Calvarul*** şochează datorită faptului că opera lui Liviu Rebreanu este interpretată, de regulă, din perspectiva orizontului de aşteptare creat de marile sale construcţii epice. Registrul în care se mişcă scriitorul este însă mult mai divers, incluzând o multitudine de aspecte ale romanului, fenomen firesc în cazul unui prozator care aspiră să reflecte realitatea în toată complexitatea ei. Încercând să îşi îmbogăţească mereu structurile narative, Rebreanu asumă, rând pe rând, formula epopeică a romanului realist social (***Ion, Răscoala***), a romanului psihologic (***Pădurea spânzuraţilor, Ciuleandra***), a romanului fantastic

(***Adam și Eva***), a romanului erotic (***Jar***), a romanului-jurnal (***Calvarul***), polițist (***Amândoi***), istoric (***Crăișorul***), politic (***Gorila***).

Calvarul a apărut în 1919, tipărirea romanului fiind precedată de publicarea, în același an, a unui fragment în revista ***Sburătorul***. Intitulată ***Fuga***, narațiunea conține o serie de episoade din capitolele al VI-lea și al VII-lea aparținând versiunii integrale. Ca și în ***Cuibul visurilor,*** Rebreanu pare din nou un adept al esteticii autenticității prin faptul că schimbă destul de puțin din datele pe care i le oferă cu generozitate realitatea. Adevărata identitate a personajelor sale putea fi destul de ușor recunoscută ce către un cunoscător al epocii, familiarizat cu viața politică și literară a timpului. Recursul la forma epică a jurnalului intim, includerea în text a unor personaje din realitatea imediată, inspirația dintr-o serie de evenimente trăite de către scriitor reprezintă alte coordonate menite să sporească impresia de autenticitate a narațiunii. După cum menționează realizatorii ediției critice a operei scriitorului, *„**Calvarul** a țâșnit ca o replică la învinuirile de colaboraționism cu dușmanul, într-o epocă în care patimile dezlănțuite de primul război erau departe de a se fi stins"*.[2]

Ca și în cazul unora din nuvelele sale, Liviu Rebreanu alege, și de această dată, narațiunea în ramă. Rama este conferită de introducerea scriitorului, care, într-un succint ***Avertisment***, își familiarizează cititorul cu universul operei sale. Prozatorul își deschide narațiunea cu vestea sinuciderii unui poet *„foarte tânăr și foarte necunoscut"*. Această dispariție nu a produs nici un ecou în plin război, când moartea a devenit un fapt divers, un eveniment cotidian. Prozatorul insistă asupra cauzelor dispariției tânărului confrate, care și-a curmat viața *„în clipa când a înțeles limpede că, între el și oamenii spre care năzuise din toate adâncimile sufletului său, s-a deschis o prăpastie"*.

Dar ***Avertismentul*** lui Liviu Rebreanu se dovedeşte important îndeosebi prin ideile estetice pe care le vehiculează. Prozatorul semnalează că în urma poetului dispărut a rămas un manuscris care, prin extraordinara sinceritate a autorului, ascultă de estetica autenticităţii: *„În urma poetului mort de bunăvoie a rămas un teanc de file stropite cu sânge. Le-am răsfoit din curiozitate. Pe urmă am citit cu luare-aminte. Era povestirea unei agonii zbuciumate, zvârlită pe hârtie într-o grabă înfrigurată, în ultimele ceasuri ale scriitorului. Mi s-a părut interesantă, mai ales că este sinceră ca o spovedanie"*. Scriitorul îşi asumă rolul unui regizor care intervine în text pentru a spori literaritatea acestuia. Trecerea de la document la ficţiune echivalează cu un proces de obiectivare şi de transfigurare artistică. Ştiind că romanul este o operă de ficţiune, Rebreanu substituie pactul autobiografic propus de Remus Lunceanu cu un pact romanesc ce presupune pătrunderea imaginarului în naraţiune. Prozatorul schimbă numele protagoniştilor din manuscrisul găsit, renunţă la unele pasaje inutile, elimină repetiţiile supărătoare şi asperităţile de ordin stilistic. Toate acestea nu distrug însă caracterul spontan şi anticalofil al textului (coordonate specifice poeticii autenticităţii), ce atribuie un farmec aparte textului. Tot autorul ***Avertismentului*** este cel care împarte naraţiunea în capitole, conferindu-i o structură nuvelistică. Un alt amănunt important care ţine de estetica autenticităţii este faptul că toate întâmplările povestite *„sunt lucruri întâmplate aievea"*. În final, prozatorul însuşi recunoaşte caracterul romanesc al textului şi dă o posibilă definiţie a romanului: *„Dacă totuşi pe alocuri cartea pare un roman, de vină este numai viaţa – care, orice s-ar zice, este cel mai iscusit romancier din lume"*.

Pe lângă ideile estetice expuse (o veritabilă pledoarie în favoarea ideii de autenticitate), introducerea exprimă şi viziunea lui Rebreanu despre

război. Aceste idei se dovedesc importante deoarece explică perspectiva asumată de către prozator în scrierile inspirate din tragicele evenimente ale primului război mondial, predilecţia sa pentru latura psihologică a investigaţiei: *„Războiul e o tragedie uriaşă, alcătuită dintr-o complexitate de tragedii mărunte. Câte milioane de oameni a înghiţit măcelul, atâtea milioane de drame a stârnit în lume, unele zdrobind numai trupurile, altele strivind sufletele. Şi poate că cele mai tăcute, ascunse, zăvorâte în tainițele inimii, au fost cele mai cumplite. Gloanţele, obuzele şi toate uneltele născocite spre a omorî cât mai mulţi oameni au cel puţin silinţa de-a ucide repede, de-a sfârşi mai curând chinurile trupeşti; pe când suferinţele sufleteşti rod îndelung temelia vieţii, ca o ceată de carii flămânzi, până ce izbutesc s-o sfărâme"*. Consecinţele psihologice ale cataclismului sunt urmărite şi în manuscrisul găsit, unde războiul devine mai mult decât un laitmotiv, transformându-se într-un adevărat tăvălug ce trece peste om aruncându-l în ghearele morţii.

Cel care îşi povesteşte ***Calvarul*** este Remus Lunceanu, un tânăr poet ardelean, sosit în vechiul regat în urmă cu zece ani. Acest veritabil alter ego al prozatorului este personajul narator şi actor al romanului. La fel cum va proceda în ***Adam şi Eva***, Liviu Rebreanu alege şi de această dată o structură nuvelistică, lunga confesiune a lui Remus Lunceanu fiind împărţită în zece capitole-nuvele. Acestea au titluri simbolice, scriitorul încercând să confere o structură circulară relatării sale prin reluarea titlului primului capitol şi în final: ***De ce? Primejdia, Sabia lui Damocle, Cumpăna soartei, Gura lupului, A doua oară, Marginea prăpastiei, Goana, Catastrofa, De ce?***

Relatarea se deschide cu autoportretul lui Remus Lunceanu, care, nu întâmplător, seamănă foarte mult cu cel al autorului ***Răscoalei***: *„Mă numesc Remus Lunceanu. Sunt de treizeci şi unu de ani. Unii mă cred mai tânăr,*

fiindcă sunt slăbuţ, iar alţii mai bătrân, poate pentru că părul mi-e alb ca oaia..." Portretul fizic este urmat de cel al artistului. Este vorba de un portret al poetului damnat, conştient de talentul său, dar ignorat de lumea în care trăieşte. Atitudinea lui Remus Lunceanu are ceva din poza romantică a geniului fără noroc. Personajul se confesează cu sinceritatea totală a celui aflat în pragul morţii, relatarea fiind aşternută pe hârtie sub ameninţarea revolverului, în ultima noapte din existenţa diaristului. Aflat la hotarul dintre două lumi, Remus Lunceanu promite să se confeseze cu o liminară sinceritate şi prin acest deziderat poate fi comparat cu eroii lui Camil Petrescu. De altfel, personajul-narator vorbeşte şi despre dificultăţile relatării la persoana întâi singular: *„Ce greu este să coordonezi când sufletul îţi geme de povara lucrurilor"*. Remus Lunceanu se prezintă ca un visător, ca un ardelean îndrăgostit de scrisul românesc. Asemenea lui Rebreanu însuşi la data redactării romanului, acesta a sosit în vechiul regat în urmă cu vreo zece ani. În locul marilor împliniri, aici deziluziile au venit curând deoarece nu a găsit nici iubirea pe care o aducea de acasă, nici paradisul literar visat. Dezamăgirile sunt explicate şi prin firea incomodă a personajului, care nu se ştia apropia de oameni şi care se afla mereu în opoziţie. Euforia îl cuprinde însă pe personaj în momentul în care România intră în război şi când visul întregirii teritoriale pare, în sfârşit, să se împlinească. Şi pentru că nu era un *„patriot de cafenea"*, Remus Lunceanu nu vrea să stea deoparte. Surprizele neplăcute încep să apară în momentul în care încearcă să se înroleze în armata română şi când este refuzat deoarece, ca refugiat ardelean, nu avea o situaţie militară clară.

Fiecare capitol-nuvelă are o anumită autonomie în cadrul naraţiunii prin faptul că povesteşte un episod bine determinat din aventura dramatică trăită de către personaj. Primele şi ultimele secţiuni sunt dominate de

investigația psihologică a individului care vrea să facă istorie, să participe la marile evenimente care se petrec în jurul său, dar care nu este lăsat şi care din agent al istoriei se transformă într-o victimă tragică a războiului. Pe lângă acestea există o serie de episoade care pun accent pe dimensiunea epică a relatării. Prezentând peripețiile extraordinare trăite de Remus Lunceanu în timpul ocupației Bucureştiului de către trupele germane şi fuga acestuia în Moldova, narațiunea se transformă într-un roman senzațional, într-un autentic roman picaresc. Fiecare moment al relatării este bine regizat, unele capitole deschizându-se cu o serie de fraze de efect, în măsură să atragă de la bun început atenția cititorilor. Un asemenea debut de senzație ne propune şi capitolul intitulat ***Primejdia***, care începe cu următoarea veste şocantă: *„-Vin nemții!”* Propoziția se transformă rapid într-un adevărat laitmotiv, iar Liviu Rebreanu descrie reacțiile mulțimii sub amenințarea iminentă a ocupației străine. Prozatorul insistă pe panica ce cuprinde populația la vestea apropierii inamicului şi pe speranțele deşarte că cea mai importantă metropolă a României nu va fi, totuşi, cucerită. O dramă similară cu cea trăită de Remus Lunceanu în timpul primului război mondial va descrie, peste numai două decenii, Mihail Sebastian în jurnalul său, insistând pe dramatismul existenței cotidiene în Bucureştiul celui de-al doilea război mondial. Personajul-narator îşi prezintă dramele de conştiință şi îşi justifică faptele. Ca refugiat ardelean în Capitala ocupată de nemți şi de armata imperială, Remus Lunceanu devine o victimă a istoriei. Prima sa reacție este aceea de a pleca în refugiu în Moldova, dar condiția materială precară de modest om de cultură îi zădărniceşte proiectele. Personajul are de ales între a-şi părăsi familia, lăsând-o fără sprijin material în Bucureştiul devastat şi riscul de a fi considerat dezertor austriac. Rebreanu insistă pe profundele frământări sufleteşti ale eroului său care, confruntat cu o situație-

limită a existenţei sale, trăieşte adevărate crize de conştiinţă. Remus Lunceanu consemnează în jurnalul său apropierea trupelor inamice, dar notaţiile sale nu au fragmentarismul caracteristic unor însemnări zilnice. Menţionarea zilelor sau a anotimpurilor nu este urmată şi de specificarea riguroasă a lunii şi a anului, aşa cum ne-am aştepta într-un jurnal propriu-zis. De altfel, în ultima noapte a existenţei sale, Remus Lunceanu nici nu scrie un jurnal, ci îşi redactează memoriile. Acest lucru explică legătura existentă între naraţiunile separate, perspectiva ulterioară făcându-l pe narator să ştie care va fi deznodământul evenimentelor.

Teroarea zvonurilor care circulă, nesiguranța existenței, amenințarea ce planează asupra indivizilor constituie aspecte foarte bine surprinse de către Liviu Rebreanu, care a cunoscut o experiență similară cu cea povestită. Prin asemenea coordonate, în mod indirect, ***Calvarul*** devine şi fresca unei epoci dramatice. Prozatorul descrie foarte bine condiția tragică a omului aflat sub vremi, care ajunge o jucărie a destinului. După cum o sugerează şi titlul unuia dintre capitole, este vorba de povestea unui om care trăieşte mereu cu sabia lui Damocles deasupra capului. Pentru a supraviețui sub ocupație, Remus Lunceanu se vede obligat să accepte tot felul de slujbe mărunte (traducător de programe şi autor de reclame, controlor la Ateneu, ziarist la o gazetă independentă etc.). El îşi face o problemă de conştiință din refuzul colaborării cu armata de ocupație, dar constată cu tristețe faptul că, în vreme de război, patriotismul trece tot mai mult prin stomac. Starea de spirit a personajului oscilează în funcție de evoluția conflagrației. Evenimentele de pe front sunt refăcute prin intermediul comunicatelor de presă şi al zvonurilor şi nu din perspectiva naratorului omniscient. Aceasta constituie o altă pecete a modernității, pe lângă numeroase alte trăsături novatoare aduse de micul roman subiectiv. De fapt, toată cartea nu

reprezintă altceva decât o dramă de conştiinţă şi o emoţionantă cronică subiectivă a anilor de război, cronică realizată din perspectiva unui participant la aceste vremuri de răscruce.

Adevărata persecuţie a personajului se declanşează în momentul în care, manifestând o „severitate obiectivă" faţă de reprezentanţii culturii cotropitoare, scrie o cronică nefavorabilă despre jocul actorilor germani de la Teatrul Naţional din Bucureşti. Aceştia se revoltă, iar Remus Lunceanu este scăpat de o internare în lagărul de la Corabia doar la intervenţia prietenilor săi. Motivul invocat de şeful cenzurii este faptul că are *„o atitudine vădit potrivnică puterilor centrale"*. Pentru tânărul gazetar patriot, a lansa articole polemice la adresa activităţilor culturale desfăşurate de către ocupanţi reprezintă un act de eroism şi o modalitate de a scăpa de ura acumulată. Îndeosebi cearta cu Henric Adler îi provoacă neajunsuri foarte mari şi îl face extrem de vulnerabil. Polemica începe pe teme literare, dar degenerează rapid în tot mai dure atacuri la persoană. Vindicativ şi extrem de orgolios, având la dispoziţie *„un jurnal înfiinţat înadins pentru a-i preamări gloria şi a-i doborî adversarii"*, acesta declanşează o adevărată campanie de presă împotriva lui Remus Lunceanu. Adler este hotărât să îl denunţe şi astfel să îl zdrobească pe cel numit în derâdere „boanghină". Prezentând fauna scriitoricească a timpului, Rebreanu se dovedeşte şi un remarcabil polemist. Îndeosebi portretul schiţat lui Henric Adler pare realizat, după model lovinescian, în *aqua forte*: *„Era un om ciudat Adler: o inimă acră, setoasă de orice răzbunare, şi o limbă pătimaşă, neagră, veninoasă. Nici un mijloc nu i se părea urât dacă printr-însul putea desfiinţa un potrivnic..."* Autorităţile încep să cerceteze trecutul lui Lunceanu şi îl acuză că a fugit din armata austriacă şi că îi calomniază pe nemţi. Mai mult decât atacurile lui Adler, pe Lunceanu îl dor însă loviturile

primite de la cei de la care spera să vină mântuirea. Un asemenea atac este lansat, se pare, chiar de Nicolae Iorga, care, în ziarele din Moldova, îl etichetează cu dispreţ drept *„român transilvănean"*, apelativ cu serioase conotaţii peiorative în epocă.

Liviu Rebreanu realizează şi o frescă a vieţii culturale româneşti din timpul ocupaţiei. Este semnificativ faptul că autorul ***Răscoalei*** nu vorbeşte cu prea mult entuziasm despre scriitori, care sunt comparaţi cu ţiganii: *„M-am certat cu un scriitor. Fiindcă cearta s-a stârnit pe o chestie literară, a degenerat, fireşte. Scriitorii sunt, într-o privinţă, ca ţiganii: se ceartă şi-n cimitir. Doar că sfada lor e poreclită polemică".*

Omul confruntat cu iminenţa morţii vede lumea aşa cum este ea, fără fardul idealurilor de odinioară, de aceea alege soluţia sinuciderii, singura care îi poate aduce mângâierea curată.

Dacă primele capitole insistă pe ecourile psihologice ale evenimentelor, secţiunile intitulate ***Gura lupului, A doua oară, Marginea prăpastiei, Goana, Catastrofa*** dobândesc un caracter picaresc mult mai pronunţat, evenimentele prezentate câştigând în dramatism. Locul meditaţiilor îl preiau acum întâmplările, care fac ca naraţiunea să se poată asemăna cu un roman de senzaţie. Condiţia dramatică a lui Remus Lunceanu se agravează în momentul în care este căutat de un comisar de poliţie militară, care vrea să afle care este situaţia lui faţă de monarhia şi armata austro-ungară. Personajul este învinuit de propagandă iredentistă desfăşurată atât înainte de război cât şi în timpul ocupaţiei. Deşi e cetăţean român de peste un deceniu, Lunceanu e considerat dezertor (deoarece nu s-a prezentat să îşi facă datoria faţă de ţară) şi trădător (pentru că a avut o atitudine duşmănoasă faţă de patria lui). Chemat la comisia de recrutare apoi arestat pentru a fi trimis în Ungaria, Remus Lunceanu, văzând că viaţa îi este în

pericol, ia o hotărâre eroică şi fuge de sub escortă. Câteva zile se ascunde pe la prieteni şi rude, după care se hotărăşte să treacă linia frontului în Moldova. Naraţiunea ilustrează foarte bine maniera în care o experienţă autobiografică se transformă în experienţă romanescă, realul depăşind adesea în invenţie şi în dramatism imaginarul. Personajul-narator redă în mod amănunţit odiseea evadării sale din Bucureştiul ocupat şi insistă pe portretele celor care l-au ajutat în etapele călătoriei sale de coşmar. Evenimentele dobândesc o turnură tragică în momentul în care Lunceanu este prins pe linia frontului de către nemţi, fără să aibă un permis de liberă trecere, dar reuşeşte să găsească o minciună salvatoare. Prin intermediul unui prieten din Focşani şi cu ajutorul unui căpitan, personajul reuşeşte până la urmă să treacă linia frontului îmbrăcat în haine militare. Nu întâmplător, evenimentele extraordinare pe care le trăieşte îl fac pe Lunceanu să afirme că: *„-Parcă suntem în romane de senzaţie”*.

La început personajul îşi găseşte liniştea sufletească printre refugiaţii din Moldova, care îl compătimesc pentru suferinţele îndurate. Apoi atitudinea lumii începe să se schimbe dintr-o dată şi nu înţelege de ce. Oamenii devin reci şi încep să îl evite. Situaţia este explicată de către un prieten avocat, care spune că, pornind de la zvonurile care circulă pe seama lui, lumea îl consideră un spion trimis de nemţi pentru a-i ţine la curent cu proiectele armatei române. Noua criză existenţială a personajului se dovedeşte extrem de profundă deoarece este declanşată tocmai de atitudinea fraţilor săi. Rebreanu insistă pe procesele de conştiinţă ale personajul său, care alege ca soluţie a ieşirii din impas sinuciderea. „Greaţa” pe care o trăieşte Remus Lunceanu este numită de Rebreanu „scârbă de viaţă” şi este definită în felul următor: *„Nu mai simţeam nici durere, nici indignare, nici tristeţe. Încetul cu încetul, însă, o scârbă mare de viaţă mi se furişă în*

suflet. Umblai toată seara pe străzi, printre mulţimea zgomotoasă, lacomă de petreceri şi de trai. Vedeam cum se zbate viaţa pretutindeni, grăbită, egoistă, nepăsătoare. Auzeam glasurile aspre care parcă toate se sileau să acopere conştiinţele, să arunce uitarea peste suferinţe, să cheme viitorul cu tainele lui nepăsătoare... Alteori sărbătoarea vieţii mă fermeca şi mă ademenea; acum mă umplea de îngrijorare, de resemnare...

Când speranţele ţi se năruie, rând pe rând, ce preţ mai poate avea viaţa?

Când viaţa te doare, moartea e o tămăduire".

În finalul naraţiunii scriitorul renunţă din nou la epic în favoarea zugrăvirii unei crize de conştiinţă extrem de dureroase, trăită de un om care şi-a pierdut sensul existenţei sale. Rebreanu nu realizează o frescă a vieţii în refugiu, ci preferă să pună accentul pe o realitate psihologică. Sinuciderea poate fi considerată strigătul de revoltă al lui Remus Lunceanu la adresa calomniilor ce i se aduc. Detaşarea definitivă de frământările mărunte şi de ridicolul existenţei se petrece în momentul în care personajul primeşte o scrisoare plină de reproş de la soţia lui, care se transformă într-un nou act de acuzare. Rebreanu ştie să îşi regizeze efectele, personajul său ieşind din scenă tocmai în momentul în care, pe străzi, sunetul goarnelor vesteşte victoria. În esenţă, ca şi romanul ***Pădurea spânzuraţilor***, ***Calvarul*** este drama unei conştiinţe exacerbate.

Evenimentele zugrăvite în manieră romanţată în ***Calvarul*** au fost prezentate de către scriitor şi în confesiunile sale, cititorul putând să realizeze o paralelă profitabilă între cele două versiuni. Îndeosebi interviul acordat în 1940 lui Ioan Massof în ***Realitatea ilustrată*** [3] rămâne exemplar pentru că dovedeşte cât de puţin a transfigurat scriitorul datele oferite de realitate, creaţia sa ascultând de o surprinzătoare poetică a autenticităţii.

Dincolo de valoarea ei documentară, relatarea se dovedeşte importantă prin faptul că traduce efortul scriitorului de a se sincroniza cu experienţele epice novatoare ale timpului său. Din punct de vedere naratologic, ***Calvarul*** rămâne creaţia cea mai apropiată de noua estetică a romanului european. Tendinţa de obiectivare îl face însă pe prozator să se oprească la jumătatea drumului şi să se întoarcă la structurile naraţiunii obiectivate. Din păcate, se vorbeşte prea puţin de acest roman autobiografic care ne înfăţişează un alt Rebreanu, un spirit modern prin excelenţă, cenzurat însă de reminiscenţele balzacianismului.

Asemenea celorlalte opere minore ale scriitorului, ***Calvarul*** a fost ignorat de o critică grăbită să releve semnificaţiile marilor creaţii. Astfel, în ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, G. Călinescu vede în acest roman *„o justificare a lui Rebreanu însuşi"*. Istoricul literar – un adept convins al romanului de tip balzacian – este de părere că *„scrierea are o supărătoare cursivitate demonstrativă de memoriu şi, lipsită de concreteţă, rămâne fără interes literar"*.[4] Chiar dacă prestigiul capodoperelor face să pălească celelalte sectoare ale creaţiei rebreniene, rămâne mai puţin explicabil faptul că această naraţiune atipică a scriitorului continuă să fie ignorată de către exegeţi. Ion Vlad vede în Remus Lunceanu un personaj ce trăieşte, aidoma nefericitului protagonist al nuvelei ***Iţic Ştrul, dezertor,*** sub presiunea suspiciunilor. Criticul literar nu reţine atât formula epică la care recurge prozatorul cât *„desemnul portretistic atât de apropiat de al unor personaje dintr-o serie tipologică foarte bine cunoscută literaturii interbelice"*.[5] Remus Lunceanu îi aminteşte teoreticianului literar de eroii lui Cezar Petrescu şi ai lui Gib I. Mihăescu, de reacţia lor la ororile şi dezamăgirile războiului. Personajul face parte din categoria învinşilor, asemenea protagoniştilor din ***Întunecare, Ochii strigoiului*** sau ***Ultima***

noapte de dragoste, întâia noapte de război. În plus, prin accentul pus pe construcție, romanul anunță viitoarele edificii narative ale scriitorului.

NOTE:

1. Liviu Rebreanu, ***Opere 2.*** *Nuvele, ed. cit.*, pp.424-425.
2. Cf.Liviu Rebreanu, ***Opere 3.*** *Nuvele, ed. cit.*, p.381.
3. Cf.Liviu Rebreanu, ***Opere 3.*** *Nuvele, ed. cit.*, pp.382-385.
4. G. Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** *ed. cit.*, p.734.
5. Ion Vlad, ***Lectura prozei,*** *ed. cit.*, p.80.

IV. IPOSTAZE ALE CAPODOPEREI

1.ROMANUL SOCIAL ŞI ROMANUL-EPOPEE

Romanele ***Ion*** şi ***Răscoala*** ilustrează în mod strălucit concepţia lui Liviu Rebreanu potrivit căreia romanul trebuie să fie, înainte de toate, social, concurând istoria pe planul ficţiunii prin documentele umane pe care le imortalizează. În 1920, romanul ***Ion*** inaugura un ambiţios proiect epic, ce urma să fie continuat de ***Răscoala*** şi ***Întunericul.*** Dacă întâmplările naraţiunii ce deschide seria se petrec în Ardeal, fiind condiţionate de imperativele etnice de acolo, intriga volumului următor se desfăşoară în vechiul regat. În sfârşit, evenimentele ultimului roman urmau să fie plasate în Basarabia. Ideea trilogiei concentrează în sine linia de forţă a operei lui Liviu Rebreanu, celelalte proiecte fiind considerate doar nişte „devieri" sau „trădări" ale propriilor aspiraţii. Problematica centrală a acestor creaţii rămâne cea a pământului, dezbătută de fiecare dată într-un mod specific prin integrarea continuă a unor noi aspecte ale societăţii româneşti. Despre proiectatul roman al Basarabiei care, din păcate, nu a mai fost scris, Rebreanu mărturiseşte următoarele: *„Mă gândesc la un roman al*

*Basarabiei, la un roman al războiului şi al păcii, toate cuprinzând, de la **Ion** până astăzi, treizeci de ani de transformări profunde în straturile româneşti".*[1] Ideea este circumscrisă cu şi mai multă claritate într-un interviu publicat în numărul din 25 decembrie 1938 al revistei ***Adevărul literar şi artistic:*** *„Când am pornit **Ion**, am statornicit un plan, ca să spun aşa. **Ion** trebuia să fie întâia parte dintr-o trilogie, care să oglindească patima aprigă a pământului, individuală, a ardeleanului Ion al Glanetaşului.*

__Răscoala__ avea să răsfrângă setea colectivă pentru ţarină, în vechiul regat: răscoalele ţărăneşti din 1907.

Trilogia avea să fie întregită de o a treia carte, care să cuprindă acelaşi greu zbucium, în decorul şi cu oamenii din Basarabia.

Acest roman tripartit şi-a aflat completări şi-n alte proiecte: o carte a războiului, trăit de eroii primelor trei cărţi, o carte a păcii, a întregirii în vechile hotare şi lămurire a fenomenelor sociale noi".[2]

Risipite cu generozitate în presa vremii, „spovedaniile" accidentale ale lui Liviu Rebreanu despre geneza romanului ***Ion*** sunt reluate într-o manieră mai sistematică în ***Mărturisirile*** [3] din 1932. Faptul că acest text a circulat sub titlul ***Romanul romanelor*** reflectă înalta conştiinţă artistică a scriitorului şi necesitatea unor teoretizări în anumite sfere unde contribuţia lui s-a dovedit decisivă. De la bun început, Rebreanu precizează că nu doreşte să facă vreo confesiune picantă sau senzaţională, întâmplările existenţei fiind transcrise doar în măsura în care au avut vreo legătură cu opera. Chiar dacă nu proclamă în mod direct autonomia esteticului, scriitorul recunoaşte că opera trebuie să intereseze mai presus de orice. Discuţia este purtată cu predilecţie în jurul romanului ***Ion***, autorul fiind conştient de rolul acestuia în evoluţia genului. Geneza romanului este

reconstituită cu minuţiozitate şi de Niculae Gheran în aparatul critic ce însoţeşte volumul al IV-lea din seria de ***Opere.***[4] Originea cărţii se găseşte într-o scenă celebră surprinsă de Rebreanu la hotarul satului Prislop de lângă Năsăud: *„Ei bine, **Ion** îşi trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei ani. Era o zi de început de primăvară. Pământul jilav, lipicios. Ieşisem cu o puşcă de vânătoare la porumbei sălbatici. Hoinărind pe coastele dimprejurul satului, am zărit un ţăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată s-a aplecat şi a sărutat pământul. L-a sărutat ca pe o ibovnică..."*[5]

O altă întâmplare care reţine atenţia lui Rebreanu este drama Rodovicăi, o tânără din sat care, devenind victima sentimentelor sale, este aspru pedepsită de către tatăl ei. Vina fetei se dovedeşte cu atât mai gravă cu cât ţăranului înstărit nu îi venea să repare greşeala fiicei sale prin înrudirea cu un flăcău nevrednic, care nu iubea pământul şi nici nu ştia să-l muncească aşa cum se cuvine.

Al treilea moment important din geneza romanului l-a constituit întâlnirea cu Ion Pop al Glanetaşului, un flăcău din vecini, harnic, dar foarte sărac. Acesta i se plângea tânărului fiu de învăţător de multiplele sale necazuri, a căror origine o vedea în lipsa pământului. Rebreanu rămâne adânc mişcat de patima deosebită cu care interlocutorul său discută despre pământ, ca şi când ar fi fost vorba de o fiinţă adorată. Ascultându-i jelania, prozatorul îşi aduce aminte de ţăranul surprins odinioară sărutând pământul. Principalele coordonate ale cărţii odată găsite, fantezia autorului începe să lucreze, făcându-se legătura între cele trei întâmplări semnificative: *„Ion al Glanetaşului, cel însetat de pământ, el trebuie să fi sucit capul bietei Rodovica, înadins şi numai ca să silească pe tatăl ei să i-o dea de nevastă, împreună cu pământul de zestre ce i se cuvine unei fete de om bogat.*

Bătrânul va trebui să cedeze până la urmă şi atunci flăcăul, devenit în sfârşit stăpânul pământului, îl va săruta drept simbol al posesiunii".[6]

Scriitorul începe cu o nuvelă rămasă nepublicată pe care o intitulează ***Ruşinea*** şi în care Rodovica este înfăţişată ca o victimă a iubirii. Pe parcurs „fabula" dobândeşte amploarea unui „schelet de roman", proiectul fiind denumit ***Zestrea.*** Subiectul i se pare însă prea banal prozatorului pentru anvergura unui roman. Ca urmare, intriga este amplificată. Frumoasă în realitate, Rodovica apare urâtă în roman. În plus, protagonistul cărţii este pus de scriitorul de tip demiurgic să iubească o altă fată, frumoasă dar săracă. Pentru a-şi potoli setea de pământ, Ion se căsătoreşte cu Rodovica, după care în inima lui se trezeşte irezistibil „glasul iubirii". Dar cum între timp iubita lui s-a măritat, eroul va fi ucis de soţul care îl surprinde dând târcoale nevestei sale. Finalul acesta „justiţiar" prezintă avantajul că astfel se oferă un răspuns şi la prerogativele etice ale creaţiei artistice, cerinţă extrem de vie în conştiinţa prozatorilor transilvăneni. O altă preocupare a scriitorului a fost aceea de a face din Ion un simbol al pasiunii organice a ţăranului român pentru pământul pe care s-a născut, adică să facă din el un erou reprezentativ.

Nu e de mirare faptul că „partea ardeleană" a proiectatului ciclu epic îi era mai la îndemână prozatorului familiarizat cu evenimentele pe care le-a trăit în mod nemijlocit. Geneza romanului a fost însă mult întârziată de dificultăţile materiale deosebite generate de începerea unei noi existenţe în Capitală. În „perioada bucureşteană", Rebreanu se gândeşte să amplifice în continuare conflictul epic (simpla confruntare dintre ţărani i se părea monotonă) prin integrarea în roman a unei acţiuni secundare. Desfăşurat când în paralel când simultan cu cel principal, cel de al doilea fir narativ reprezintă o frescă a păturii intelectuale din Ardeal, în primul rând fiind

vizate familia preotului şi a învăţătorului. Elementul biografic vine în sprijinul romancierului şi de această dată, furnizând sugestiile necesare. Una din surorile lui Rebreanu era pe cale, la un moment dat, să se mărite cu un tânăr preot din împrejurimile Sătmarului. Logodna s-a înfăptuit mai mult la insistenţele părinţilor care aveau de întreţinut o familie numeroasă, dar căsătoria nu a mai avut loc. Întâmplarea pătrunde în roman, pretextul matrimonial prezentând avantajul că, în felul acesta, se puteau înfăptui legăturile cu celelalte provincii româneşti în care urmau să se deruleze evenimentele viitoarelor naraţiuni. Pentru a se realiza această sudură este amplificat şi rolul lui Titu Herdelea, care dobândeşte investitura de poet tocmai în ideea unei treceri cât mai facile de la o creaţie la alta.

Imensul material epic a fost împărţit pe secţiuni, iniţial mai scurte şi mai numeroase. Ele au fost numerotate, deci nu li s-a conferit de la bun început un titlu semnificativ. În viziunea scriitorului, un capitol trebuie să fie însă o grupare firească, rotundă, asemenea unui act într-o piesă de teatru. Atunci s-a încercat o nouă structurare a materialului, în funcţie de principalele momente ale acţiunii. Ca urmare, s-a ajuns la 13 capitole mari, purtând titluri semnificative, ce rezumă cuprinsul secţiunii respective. Comentând structura cărţii, Rebreanu remarcă faptul că romanul a apărut iniţial în două volume doar din necesităţi editoriale. Aceleaşi motive au dus şi la cele două subtitluri: ***Glasul pământului*** şi ***Glasul iubirii,*** subtitluri ce sugerează extrem de bine cele două mari pasiuni între care oscilează protagonistul întâmplărilor. Tot scriitorul este acela care dezvăluie şi caracterul circular al romanului, crearea unei lumi unde ***Începutul*** se confundă cu ***Sfârşitul***. Elaborându-şi geometria imaginarului în funcţie de mitul eternei reîntoarceri, Rebreanu conferă capitolelor cărţii sale o serie de titluri simbolice, ce rezumă momentele semnificative din dezvoltarea

conflictului. Intitulată ***Glasul pământului***, prima „carte" reunește următoarele secțiuni epice: ***Începutul, Zvârcolirea, Iubirea, Noaptea, Rușinea, Nunta.*** În mod simetric, ***Glasul iubirii*** conține capitolele: ***Vasile, Copilul, Sărutarea, Ștreangul, Blestemul, George, Sfârșitul***. Ideea de circularitate, de univers închis este sporită și de faptul că romanul se deschide cu prezentarea șoselei care duce în satul Pripas și se încheie cu descrierea drumului care iese din sat. Și de această dată, romancierul constructor acordă o importanță deosebită atât *incipit*-ului cât și *exit*-ului narațiunii sale. Cititorul este călăuzit în lumea imaginară a operei de către scriitorul omniscient pe un traiect simbolic: *„Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.*

Lăsând Jidovița, drumul urcă întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fagii tineri ai Pădurii-Domnești, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi cotește brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline.

La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi și cu o cununiță de flori veștede agățată de picioare. Suflă o adiere ușoară, și Hristos își tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii și înnegrit de vremuri".

După derularea tragică a evenimentelor, cititorul este scos din lumea ficțiunii pe același drum, refăcut acum în sens invers: *„Peste drum, pe crucea de lemn, Hristosul de tinichea, cu fața poleită de o rază întârziată, parcă îi mângâia, zuruindu-și ușor trupul în adierea înserării de toamnă. (...) La Râpele-Dracului bătrânii întoarseră capul. Pripasul de-abia își mai arăta câteva case. Doar turnul bisericii noi, strălucitor, se înălța ca un cap biruitor. (...) Apoi șoseaua cotește, apoi se întinde iar dreaptă ca o panglică cenușie în amurgul răcoros. În stânga rămâne în urmă Cișmeaua-Mortului, pe când în dreapta, pe hotarul veșted, delnițele se urcă, se împart, se încurcă până sub pădurea Vărarei. Apoi Pădurea-Domnească înghite uruitul trăsurii, vâltorindu-l în ecouri zgomotoase... (...) Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început..."*

Geografia imaginarului lui Liviu Rebreanu își are rădăcinile adânc înfipte în realitate. Acțiunea romanului se petrece în satul Prislop de lângă Năsăud, iar faimoasa descriere a drumului ce duce în Pripas precum și zugrăvirea împrejurimilor corespund realității. Topografia imaginarului este îmbogățită apoi cu alte impresii acumulate pe parcurs prin satele prin care a ținut peregrinarea învățătorului Vasile Rebreanu. Se dovedesc decisive cu predilecție întâmplările trăite în comuna Maieru, unde familia s-a stabilit pentru mai mult timp. De această localitate se leagă experiențele fundamentale ale tânărului fiu de institutor, experiențe ce au trecut apoi și în roman: obiceiurile legate de viața satului, întâia iubire și descifrarea primelor slove tipărite. Așa cum rezultă și din câteva proze scurte, pentru Liviu Rebreanu, Maieru reprezintă Humuleștiul idilic al copilăriei, un topos paradisiac unde a petrecut cele mai frumoase și mai fericite zile ale vieții sale. Despărțirea de sat, plecarea la studii la liceul din Năsăud reprezintă o

reluare a experienţei dramatice trăite odinioară de Ion Creangă în drum spre seminarul de la Socola.

Vorbind despre geneza creaţiei sale, Liviu Rebreanu emite şi câteva idei esenţiale privind concepţia sa despre artă. Expusă şi în interviuri, una din acestea vizează raportul dintre artă şi realitate. În viziunea scriitorului, arta nu este „mimesis", în sensul că artistul nu copiază niciodată realitatea. Aceasta constituie doar un pretext pentru crearea unei lumi noi, cu legile şi întâmplările ei. Chiar şi atunci când păstrează numele prototipului real (Ion al Glanetaşului, preotul Ion Belciug, notarul Stoessel, Roza Lang în cazul romanului ***Ion***), personajul lui Liviu Rebreanu este opera unui complicat proces de sinteză: *„Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine ştie câte persoane văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaug pentru a motiva anume gesturi sau fapte ale mele".*[7]

Din roman se desprinde credinţa într-un destin care guvernează existenţa individului, iar omul nu se poate feri de ceea ce îi este scris. De aici şi afirmaţia simbolică din final a d-nei Herdelea, care exprimă un profund crez popular: *„-Bietul Ion! Zise d-na Herdelea. Iute s-a mai prăpădit... Se vede c-aşa i-a fost scris!"* Ceea ce îi rămâne omului în confruntarea lui dramatică şi inegală cu destinul potrivnic este speranţa, care îl face pe individ să privească înainte cu încredere. Meditaţiile scriitorului omniscient din finalul naraţiunii conferă întâmplărilor o dimensiune cosmică. După derularea poveştii dramatice a lui Ion satul rămâne acelaşi, de parcă nimic nu s-ar fi întâmplat. Câţiva oameni se sting, dar alţii le iau locul pe scena vieţii. Piesa rămâne aceeaşi, schimbându-se doar actorii, care repetă experienţa predecesorilor. Timpul ciclic şterge urmele suferinţelor, ale patimilor şi năzuinţelor de odinioară. Această rotire a istoriei la infinit

este sugerată de roţile trăsurii care se învârt monoton ca însuşi mersul vremii: *„Herdelenii tac toţi trei. Numai gândurile lor, aţâţate de speranţa împodobitoare a tuturor sufletelor, aleargă neîncetat înainte. Copitele cailor bocănesc aspru pe drumul bătătorit şi roţile trăsurii uruie mereu, monoton-monoton ca însuşi mersul vremii".* Evenimentele prezentate în roman pot fi echivalate cu o coborâre vremelnică a scriitorului-demiurg în timpul istoric, după care acesta se reîntoarce în timpul lui mitic (cosmic), din perspectiva căruia întâmplările îşi pierd semnificaţiile originare.

Numeroase din ideile exprimate de către scriitor în romanul ***Ion*** au fost reluate în discursul de recepţie la Academia Română, discurs rostit la 29 mai 1940. Spre deosebire de Lucian Blaga care făcea ***Elogiul satului românesc*** şi considera că *„veşnicia s-a născut la sat"*, autorul ***Pădurii spânzuraţilor*** aducea ***Laudă ţăranului român.***[8] Într-o pledoarie ce nu dobândeşte, totuşi, inflexiuni semănătoriste, Rebreanu vede în ţăran singura realitate permanentă, inalterabilă şi consideră ţărănimea însuşi izvorul românismului. Şi mai importantă este opinia că, pentru ţăran, pământul nu este doar un obiect de exploatare ci o fiinţă vie, faţă de care nutreşte un sentiment de veneraţie şi de teamă. Ţăranul păstrează o legătură organică cu glia pe care trăieşte, care îi vorbeşte şi care devine însuşi rostul lui de a fi. Romanul ***Ion*** ilustrează epic aceste idei, pentru protagonistul naraţiunii pământul transformându-se într-o promisiune supremă. Pământul este animat, devenind un echivalent şi un substitut al iubitei, al Zeiţei Mamă care ne hrăneşte. Sub acest aspect, rămâne semnificativ fragmentul din capitolul al II-lea intitulat ***Zvârcolirea***, în care Ion resimte din plin beţia dionisiacă a pământului: *„Simţea o plăcere atât de mare văzându-şi pământul, încât îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de*

răcoarea dimineţii. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire şi le mototoli pătimaş în palme. (...) ...Sub sărutarea zorilor tot pământul, crestat în mii de frânturi, după toanele şi nevoile atâtor suflete moarte şi vii, părea că respiră şi trăieşte. Porumbiştile, holdele de grâu şi de ovăz, cânepiştile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, şuşoteau, fâşâiau, vorbind un grai aspru, înţelegându-se între ele şi bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare şi roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului: - Cât pământ, Doamne!...”

Liviu Rebreanu consideră că şi limba română este opera ţăranului român, de la care a dobândit farmecul şi expresivitatea. Este vorba de o limbă conservatoare, refractară încercărilor de violentare, aşa cum este însăşi expresia utilizată de către romancier. Prozatorul vede în ţărănime un factor de conservare a energiilor şi valorilor naţionale. Făcând apologia ţăranului român, Rebreanu subliniază antagonismele dintre satele şi oraşele noastre, antagonism prezent îndeosebi în ***Răscoala***. Asemenea autorului ***Poemelor luminii***, prozatorul face distincţie între o cultură majoră şi o cultură minoră. Oraşele nu ne reprezintă – este de părere romancierul – deoarece nu sunt expresia sufletului naţional. Incompatibilitatea dintre sat şi oraş se resimte şi la nivelul indivizilor, a tipologiei. Spre deosebire de ţăran care este serios şi naiv, orăşeanul e ironic şi sceptic. Creaţie relativ recentă, oraşul românesc este lipsit încă de spiritul autohton zămislitor de valori originale. Rebreanu crede că oraşul trebuie să fie pătruns şi el de duhul pământului şi al sufletului românesc. Or, o literatură autohtonă autentică trebuie să purceadă din realitatea românească, adică de la ţărănimea care

reprezintă ceea ce are mai original neamul românesc. Rebreanu visează la o simbioză între sat şi oraş care să potenţeze toate puterile creatoare şi care să ducă la apariţia marii culturi române. Născută din zodia ţăranului şi a pământului, literatura română este o literatură anteică, ce se înnoieşte permanent la fiecare nouă reîntoarcere la problematica pământului.

Romanul ***Ion*** este cel care îl consacră definitiv pe Liviu Rebreanu, ducând la reconsiderarea întregii sale opere literare de până atunci. Această schimbare radicală manifestată în receptarea critică a creației scriitorului se poate constata deja de la apariția cărții în librării. În ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent*** [9], G.Călinescu este de părere că romanul ***Ion*** este *„pânza enormă”* ce urmează după *„dibuirile de detaliu”* din proza scurtă. Printre precursorii acestui „roman țărănesc”, istoricul literar enumără ***Ciocoii vechi şi noi*** de Nicolae Filimon şi mai ales ***Mara*** lui Ioan Slavici. Tot G. Călinescu este cel care semnalează dimensiunea epopeică a narațiunii. Protagonistul romanului este considerat un erou de epopee şi, datorită ambiției sale, este numit „un Julien Sorel rural”, un Dinu Păturică. Relatarea prezintă cu solemnitate marile evenimente ale vieții (naşterea, nunta, moartea) şi este alcătuită din cânturi vădit cadențate, în stilul eposului homeric. La rândul lui, E.Lovinescu este de părere că Ion face parte din lumea țăranilor lui Balzac din ***Les paysans*** sau din familia de spirite a eroilor lui Zola din ***La terre***. Cunoscutul critic literar consideră că personajul lui Rebreanu e *„expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voință imensă”.*[10] Nicolae Manolescu identifică în drumul de la începutul relatării ce îl poartă pe cititor în miezul imaginarului o *„metaforă a romanescului”.*[11] Drumul deschide şi închide o lume, asigurând continuitatea între lumea „din afară” şi cea „dinăuntru”.

Criticul consideră romanul ca *„o **imago mundi** şi o structură; o felie de viaţă, cum pretindeau zoliştii, şi un substitut logic al vieţii"*. N. Manolescu explică dificultatea lui Rebreanu de a începe un roman prin dificultatea de a-l sfârşi. Aceasta deoarece primului acord trebuie să îi corespundă, peste sute de pagini, un altul, similar. Ca urmare, finalurile sunt cele care exercită o puternică presiune asupra începuturilor. Echivalat cu impersonalitatea, realismul obiectiv al lui Rebreanu este identificat în *„capacitatea naratorului de a nu influenţa direct ficţiunea, de a-şi lăsa personajele să se prezinte singure în acţiune"*. Manolescu vorbeşte de dimensiunea tragică a acestui roman şi consideră insuficient a spune că în centrul lui ***Ion*** se află „problema pământului", mecanismul social al luptei pentru pământ. Criticul afirmă că în centrul romanului se află patima lui Ion *„ca formă a instinctului de posesiune"*, personajul fiind o victimă a fatalităţii biologice. Viziunea asumată de Rebreanu este aceea a unui scriitor naturalist. Spre deosebire de autorul ***Comediei umane*** care prezenta faza de ascensiune a burgheziei, Zola se ocupă de etapa descendentă din istoria acestei clase. Ca şi în cazul marilor săi predecesori, romanul devine şi la Rebreanu istorisirea unui eşec. Personajul tipic nu mai este cuceritorul ce încearcă să stăpânească soarta, ci victima, omul fără nici o şansă. Toate romanele lui Rebreanu relatează eşecuri – afirmă Nicolae Manolescu – , dar acest lucru nu exclude demnitatea tragicului.

Ion Vlad identifică în monumentala creaţie rebreniană o adevărată *poetică a epopeii*: *„Liviu Rebreanu proiectează şi construieşte la scara eposului, urmând unei viziuni atotcuprinzătoare, tinzând spre cosmicitatea edificiului narativ conceput ca reprezentare a lumii în totalitatea şi noutatea sa, în mişcările legilor proprii"*.[12] Prin autorul ***Răscoalei,*** romanul românesc descoperă vocaţia epopeicului, iar viziunea arhitecturală e aceea

„a constructorului atras de structurile proteiforme ce tind spre ***epos****”.*[13] Acelaşi Ion Vlad semnalează faptul că romanul ***Ion*** revoluţionează reprezentările de până atunci ale universului ţărănesc.

II. Noi amănunte privind laboratorul intim al creaţiei lui Liviu Rebreanu ni se dezvăluie într-o conferinţă ţinută în 1943 la Ateneul Român şi reprodusă în primul volum al ***Jurnalului*** sub titlul ***Alte mărturisiri: „Răscoala”.***[14] După cum am mai amintit, ***Răscoala*** urma să facă parte dintr-un proiect epic mai vast, având în centrul interesului problema pământului. Lectura unor documente privind revolta ţăranilor din 1907 şi stările de lucruri din Basarabia deschid noi perspective pentru şantierul romanului, astfel încât problema pământului începe să îi apară prozatorului mult mai complexă decât în momentul când a schiţat povestea lui Ion al Glanetaşului: *„Problema pământului mi-a apărut atunci ca însăşi problema vieţii româneşti, a existenţei poporului românesc, o problemă menită să fie veşnic în actualitate, indiferent de eventualele soluţii ce i s-ar da în anume conjuncturi”.*[15] După marele moment narativ dedicat Transilvaniei, Rebreanu mută acţiunea noii sale creaţii în vechiul regat, unde setea de pământ cunoştea noi ipostaze prin conflictul dintre boieri şi ţărani. Ideea de a scrie despre răscoalele ţărăneşti îi vine prozatorului mai ales după stabilirea lui la Bucureşti. Deşi evenimentele trăiau încă extrem de viu în memoria contemporanilor, Rebreanu rămâne surprins de faptul că scriitorii de notorietate din acei ani aproape că nici nu au luat act de zguduirea deosebită prin care a trecut ţara. Fenomenul pare cu atât mai ciudat cu cât, în viziunea autorului ***Răscoalei,*** scriitorii alcătuiesc un veritabil „glas al neamului”, pe care nici o cenzură nu a împiedicat-o să îşi ridice vocea. Rebreanu recunoaşte, totuşi, faptul că, pentru a putea crea, artistul are

nevoie de o anumită perspectivă asupra evenimentelor. Aceasta nu constituie însă o scuză deoarece tot el precizează că viaţa literară a vremii se derula între cenaclu, cafenea şi birou. Ca urmare, rupt de adevărata realitate, artistul nu trebuia neapărat să scrie. El avea însă obligaţia morală să simtă şi să înţeleagă.

Ardelean încrezător în valenţele etice ale literaturii, Liviu Rebreanu aspiră să reabiliteze imaginea scriitorului român. Deşi până în 1908 publicase doar câteva nuvele irelevante în ***Luceafărul*** şi ***Convorbiri critice***, prozatorul s-a hotărât să devină rapsodul marii răscoale. Aceasta atât din compasiune pentru suferinţele unei anumite clase sociale greu încercate, cât şi din dorinţa succesului grabnic pe care-l promitea tratarea unui asemenea subiect fierbinte: „*Voiam să încerc ceea ce mai toţi scriitorii şi artiştii tineri încearcă mereu: să cucerească notorietatea de azi pe mâine, prin orice mijloace*".[16]

Chiar dacă porneşte iniţial de la ideea de a publica un roman care să îl facă celebru de la o zi la alta - visul suprem al oricărui debutant! - Rebreanu îşi abandonează proiectul în favoarea unei drame intitulate ***Ţăranii.*** Motivele trebuie căutate în faptul că la direcţia Teatrului Naţional se găsea la acea vreme Pompiliu Eliade, scriitor care promova literatura dramatică originală. Un alt argument semnificativ pentru un tânăr dornic de afirmare este acela că o piesă de teatru se scrie mult mai uşor şi mai repede decât un roman. În plus, mai era şi exerciţiul reprezentat de experienţa „juvenilă" a pieselor de teatru scrise în limbile germană şi maghiară înainte de sosirea la Bucureşti. Pentru a-şi pune în aplicare proiectul, scriitorul începe un intens proces de documentare. Şi cum deplasarea prin satele unde s-a desfăşurat răscoala era deocamdată imposibilă din motive financiare, se încearcă recurgerea la presă. Aceasta nu se dovedeşte însă o oglindă fidelă a

evenimentelor deoarece comentariile aparţineau unor corespondenţi urbani, care nu cunoşteau viaţa satului românesc. Mai consistente s-au dovedit dezbaterile parlamentare publicate în ***Monitorul oficial***. Până la sosirea în ţară, Rebreanu nu cunoştea răscoala *„decât din puţinele notiţe şi telegrame apărute prin ziarele de dincolo şi diferite volume şi broşuri care voiau să explice de ce s-au răsculat ţăranii şi cum să se soluţioneze chestia ţărănească"*.[17] Prozatorul nu văzuse însă niciodată un arendaş şi nu cunoştea prea bine relaţiile acestora cu boierii. Oricât de avid era de o glorie rapidă, simţindu-se insuficient pregătit, Rebreanu nu îndrăzneşte să persiste. El schiţează chiar şi un scenariu, dar rupt de realitate, bazat tot pe experienţa ardeleană. La abandonarea acestui proiect concură şi întâlnirea decisivă cu două piese de teatru. Prima era inspirată din evenimentele răscoalelor din 1907 şi se intitula ***Lupii***. Apărută la editura ziarului socialist ***România muncitoare***, drama se dovedea atât de proastă încât a reuşit să îl pună pe gânduri pe scriitorul înspăimântat ca nu cumva şi opera lui să fie la fel. Situată la polul opus, cea de a doua creaţie îl descurajează tocmai prin faptul că i se pare cea mai puternică dramă socială din câte a cunoscut până atunci. Este vorbe de ***Ţesătorii*** lui Gerhardt Hauptmann, la lectura căreia scriitorul se întreabă ce mai poate aduce el nou atunci când tragedia unei răscoale a fost zugrăvită deja magistral de către altcineva. Rebreanu se gândeşte şi la un ciclu de nuvele, dar faptul că proza sa scurtă trecea aproape neobservată îl determină să renunţe la acest proiect şi să se întoarcă la roman. În societatea timpului apariţia unui roman - fie şi mediocru - constituia un eveniment literar, în timp ce proza scurtă era ignorată. Revenirea se dovedeşte paradoxală deoarece, negăsind pe moment nici o perspectivă privind continuarea muncii la ***Răscoala***, Rebreanu reia munca la celălalt proiect epic de proporţii, romanul ***Ion***. Semnificativă rămâne însă această

oscilație a scriitorului între mai multe genuri și specii literare diferite, care însă îi erau toate la îndemână. Indecizia lui Rebreanu de a se exprima în roman, într-un ciclu de nuvele sau într-o dramă poate fi interpretată ca o experiență pirandelliană a căutării formei celei mai potrivite pentru un fond deja existent.

De după prima versiune a lui ***Ion*** datează o însemnare de două file purtând titlul ***Răscoala,*** o schiță ce conține, în sfârșit, embrionul relatării. Extrem de superstițios, Rebreanu proiectează și noul volum în 13 capitole, din care rămân până la urmă doar 12. În această perioadă se cristalizează silueta mai multor personaje și se conturează acțiunea cu un punct culminant și un deznodământ. Timpul petrecut cu redactarea altor creații oferă și răgazul necesar documentării amănunțite în privința evenimentelor din 1907. Scriitorul are în sfârșit ocazia să se întâlnească cu proprietari de pământ, arendași, administratori, logofeți, vătafi, preoți, învățători, jandarmi și țărani, oameni aparținând unor categorii sociale diferite, care au trăit răscoalele într-o manieră specifică. Din această multitudine de perspective ce se completează reciproc se poate reconstitui în mod veridic imaginea ansamblului. Rebreanu îi cunoaște și pe cei care au reprimat în sânge răscoala, vizitează locurile unde revolta a luat o amploare deosebită și discută cu supraviețuitorii. Din multitudinea opiniilor despre evenimentele de odinioară romancierul consemnează replica unui țăran în vârstă, replică demnă de un roman: „- *De, domnule, omul când nu mai poate răbda, ce să facă, se iuțește... Dar tot răul aduce un bine - am câștigat pământul. Am suferit, am sângerat, dar așa-i rostul lumii... Noi n-am dobândit nimica fără sânge. Tot pământul nostru e îndoit cu sânge de-al nostru. De aceea ni-e drag...*"[18] Răspunsul acesta mai dezvăluie un lucru esențial: legătura organică dintre țăran și pământul pe care îl lucrează.

După definitivarea romanului ***Ion***, scriitorul doreşte să reînceapă în mod serios munca la ***Răscoala.*** Proiectul este însă mereu întârziat din cauza altor opere care îşi cer dreptul la existenţă: ***Pădurea spânzuraţilor*** (1922), ***Adam şi Eva*** (1925), ***Ciuleandra*** (1927), ***Crăişorul*** (1929). Frecventele întreruperi se datorează, printre altele, şi lipsei condiţiilor optime de scris. Aceasta pentru că atunci când e vorba de o operă de proporţii mai ample, Rebreanu resimte nevoia unei izolări totale care să îi permită ruperea de grijile cotidiene şi transpunerea în universul ficţiunii. Romanul cere o concentrare deplină, pătrunderea autorului în sferele imaginarului şi familiarizarea lui cu personajele pe care încearcă să le zugrăvească. Or, o asemenea recluziune era imposibilă în viaţa plină de zgomot a Capitalei. Acesta este motivul pentru care scriitorul a încercat, de fiecare dată, să evadeze, refugiindu-se la vreo rudă sau vreun prieten care să îi asigure deplina libertate de creaţie. Până la urmă, el reuşeşte să îşi înjghebeze un „paradis artificial", cumpărându-şi o mică proprietate la Valea Mare, lângă Piteşti, unde putea lucra netulburat. După o gestaţie îndelungată, scriitorul simte povara vieţii ce trebuie să se încarneze în viitorul roman, iar creaţia devine o eliberare de suferinţă. În asemenea momente privilegiate, prozatorul trăieşte, pe lângă o trudă înverşunată, şi acea „plăcere a textului" de care vorbeşte Roland Barthes. În mod treptat, se fixează numele principalelor personaje şi se stabileşte conţinutul fiecărui capitol. Rebreanu nu lasă nimic pe seama întâmplării. În ceea ce-i priveşte pe ţărani, el întocmeşte veritabile „liste onomastice" ce conţin şi succinte caracterizări ale protagoniştilor. Se delimitează şi regiunea unde se desfăşoară întâmplările romanului: sudul judeţului Argeş. Fidel esteticii realiste, prozatorul păstrează toponimicele satelor presărate pe Valea Teleormanului, inventând doar câteva denumiri ce vor fi plasate în centrul atenţiei (Amara,

Ruginoasa). Asemenea unui demiurg ce se distrează pe seama creaturilor sale sau aidoma unui general ce pregăteşte în mod temeinic asaltul decisiv, Rebreanu desenează o hartă în culori unde fixează nu numai locul satelor şi al cătunelor, ci şi *„moşiile cu întinderile lor şi cu numele proprietarilor şi arendaşilor, cu distanţele dintre ele, şi altele”.*[19] Ca urmare, romancierul procedează la o veritabilă proiecţie în spaţiu a imaginarului său. Pornind de la realitatea cea mai palpabilă, autorul ***Răscoalei*** îşi creează o topografie imaginară proprie.

În ciuda preparativelor extraordinare, scrisul cunoaşte repetate momente de criză. Autorul îşi reia travaliul la roman în noaptea de 9 iulie 1927 dar, de la orele nouă seara până la 6 dimineaţa, nu reuşeşte să scrie decât opt rânduri. Nopţile următoare nu se dovedesc nici ele mult mai prolifice, astfel încât urmează două săptămâni de zbucium zadarnic. Abia la 1 august este găsită „fraza salvatoare” ce deschide barierele ficţiunii. Nu întâmplător, prozatorul afirma următoarele: *„Pentru mine chinul cel mai mare este prima frază şi primul capitol. Prima frază marchează ritmul deosebit, unic al romanului. După ce am găsit-o pare atât de naturală, încât te miri cum te-ai putut gândi la altceva. Conţinutul ei, cuvintele, cadenţa, toate o caracterizează ca fiind singura posibilă şi indicată să deschidă poarta unei lumi noi. La fel primul capitol zugrăveşte atmosfera generală a acestei lumi sau cel puţin o prevesteşte”.*[20] Într-o literatură ce ascultă de o poetică a organicului, unde modelul absolut rămâne viaţa iar creatorul suprem este însuşi demiurgul, secvenţele iniţiale reprezintă adevărate locuri strategice ale naraţiunii. Pe lângă informaţiile oferite de către scriitor în ***Mărturisiri***, romanul romanului ***Răscoala*** este reconstituit pe larg de către Niculae Gheran în volumul al VIII-lea din seria de ***Opere***.[21]

Anticipat de ***Ion*** prin problema pământului şi de ***Crăişorul Horia*** prin prezentarea revoltei maselor de ţărani, ***Răscoala*** (1932) este romanul care face din Liviu Rebreanu un arhitect al structurilor geometrice perfecte. Ca şi în cazul lui ***Ion,*** noul roman are două părţi (***Se mişcă ţara!*** şi ***Focurile***), marcând tot atâtea momente distincte din evoluţia conflictului. Astfel, prima secţiune doar anticipează furtuna, răscoala propriu-zisă fiind zugrăvită în partea a doua a cărţii. În plus, fiecare parte conţine câte şase capitole cu titluri simbolice, concentrând în sine principalele evenimente ale secţiunii respective. Ideea circularităţii este întreţinută şi prin faptul că primul capitol se numeşte ***Răsăritul,*** iar ultimul ***Apusul,*** problematica romanului dobândind astfel dimensiuni cosmice. Înfăţişând acumularea nemulţumirilor care au dus la declanşarea revoltei, „cartea" intitulată ***Se mişcă ţara!*** reuneşte următoarele capitole: ***Răsăritul, Pământurile, Flămânzii, Luminile, Friguri, Vestitorii***. Marcând trecerea de la relevarea cauzelor sociale ale răscoalei la izbucnirea acesteia, secţiunea intitulată ***Focurile*** însumează capitolele: ***Scânteia, Flăcări, Focul, Sângele, Petre Petre, Apusul.*** Romanul conceput ca un corp sferoid găseşte o ilustrare magistrală în ***Răscoala***. Atenţia acordată structurilor de o perfecţiune geometrică se poate constata şi din faptul că naraţiunea se deschide cu o conversaţie purtată în tren despre condiţia ţăranului şi se încheie, după consumarea tragicelor evenimente, cu reluarea aceleiaşi discuţii. Călătoria reprezintă pretextul prin care sunt introduse principalele personaje şi se circumscrie problematica romanului, *imensa sete de pământ a maselor*. Personajele care iau parte la dialog (arendaşul Ilie Rogojinaru, Simion Modreanu, director în Ministerul de Interne şi boierul Grigore Iuga) sunt semnificative deoarece întruchipează câteva din păturile sociale reprezentative care participă la evenimente. *Incipit*-ul cărţii este balzacian şi

are rolul de a introduce câţiva din protagoniştii evenimentelor şi de a circumscrie problematica relatării: „- *D-voastră nu cunoaşteţi ţăranul român, dacă vorbiţi aşa! Ori îl cunoaşteţi din cărţi şi din discursuri, şi atunci e mai trist, fiindcă vi-l închipuiţi martir, când în realitate e numai rău şi prost şi leneş!*" Această opinie prea puţin măgulitoare îi aparţine arendaşului Ilie Rogojinaru, care în final îşi reia observaţiile, evenimentele desfăşurate subliniind parcă adevărul spuselor sale: „- *Nu vă spuneam eu că ţăranii sunt ticăloşi?... V-aduceţi aminte?*" Este semnificativ faptul că ideea de circularitate nu marchează doar o închidere a destinului personajelor, ci şi un nou început. Un ciclu existenţial se încheie şi altul abia începe. Deschiderea este sugerată de faptul că supravieţuitorii îşi refac existenţa zguduită de răscoală, iar viaţa merge înainte.

Dar *incipit*-ul nu are doar rolul de a fixa ritmul naraţiunii şi de a introduce actorii dramei. Debutul romanului atrage atenţia asupra „chestiunii ţărăneşti", ce se transformă într-un adevărat laitmotiv al cărţii. Problema ţărănească acaparează atenţia protagoniştilor, fiind abordată din puncte de vedere diferite, în funcţie de apartenenţa personajelor la o categorie socială sau alta. De altfel, după cum mărturiseşte în interviuri, Rebreanu nu face altceva în ***Răscoala*** decât să reia problema pământului în condiţiile existente în vechiul regat. Spre deosebire de ***Ion***, unde scriitorul prezintă setea de pământ a individului, în ***Răscoala*** este descrisă setea de pământ a maselor. Există însă diferenţe elocvente în condiţia ţăranilor din cele două romane. Dacă satul descris în ***Ion*** cunoaşte o puternică stratificare socială, în schimb ţăranii din ***Răscoala*** par o multiplicare a individului damnat din romanul precedent.

Cele două naraţiuni se leagă atât prin problema pământului cât şi prin reluarea unui personaj semnificativ, Titu Herdelea. Trecând munţii

pentru a se stabili la Bucureşti - unde speră să îşi împlinească ambițiile artistice – , acesta repetă experienţa trăită odinioară de Liviu Rebreanu. Titu Herdelea este un personaj-martor care, prin condiţia sa de scriitor, poate deveni cronicarul unor întâmplări dramatice. Pe de o parte, el face legătura între romanele ***Ion*** şi ***Răscoala***. Pe de altă parte, în interiorul ***Răscoalei***, el uneşte cele două planuri epice contrapunctice ale cărţii. Titu Herdelea este un veritabil intermediar între două lumi, fiind în egală măsură acceptat şi refuzat de către acestea. Personajul admiră fastul claselor dominante (în care aspiră să se integreze), dar constată şi condiția socială mizeră a năpăstuiților soartei. A filtra evenimentele prin ochii unui personaj-martor care, în plus, face legătura cu un roman anterior al scriitorului reprezintă un procedeu nou în proza românească interbelică. Există la Titu Herdelea o vădită discrepanță între aspirații şi realizarea acestora. Personajul doreşte să cunoască realitățile din vechiul regat, dar descoperă problema țărănească şi asistă la tragedia represiunii. Tânărul poet trece munții la îndemnul deputatului Gogu Ionescu, fratele Nadinei Iuga, cu speranța ca acesta să îi faciliteze intrarea la un ziar.

Ritmul romanului este la început lent, sugerând acumulările treptate ce anticipează furtuna. Scriitorul balzacian nu se grăbeşte, motivează în mod amănunțit evenimentele, punând mare preț pe principiul cauzalității. Tot de la Balzac este împrumutată şi metoda reluării personajelor. Pentru a asigura legătura dintre romanele ce compun ampla ***Comedie umană*** şi pentru a sugera iluzia unei lumi coerente, autorul ***Iluziilor pierdute*** a impus procedeul reluării protagoniştilor. Personajul principal al unei narațiuni dobândea un rol episodic într-o altă narațiune sau invers, contribuind astfel la crearea impresiei de cosmos unitar. Metoda este asumată şi de scriitorul român, care îi conferă însă şi alte conotații. Ca personaj, Titu Herdelea este

rodul unui proces narcisiac, fiind un alter ego al romancierului. El nu este niciodată protagonistul întâmplărilor, ci rămâne la statutul de martor veridic al istoriei. Titu Herdelea este un personaj şters, ce aspiră doar la statutul de conştiinţă a evenimentelor, deoarece Rebreanu avea nevoie de un martor şi nu de un erou dilematic care să acapareze centrul interesului. Grigore Iuga este cel care îl previne pe personaj asupra însuşirilor de care are nevoie pentru a se impune în jungla Capitalei. Este vorba de îndrăzneală, cinism, aroganță şi nu de naivitate, „scrupuluri feciorelnice" sau „sentimentalisme romantice". Titu Herdelea devine un martor „inocent", neimplicat, deoarece nu cunoaşte realităţile sociale din vechiul regat şi nu le poate judeca. Cu toate acestea el rămâne un personaj extrem de important deoarece, deşi este vorba de o naraţiune la persoana a treia singular, cititorul însuşi are acces la miezul problemei ţărăneşti prin intermediul acestuia.

Răscoala este o amplă frescă a societăţii româneşti de la începutul secolului XX. În realizarea acestei radiografii minuţioase, prozatorul se foloseşte de o serie de caractere bine individualizate, tipice pentru lumea evocată. Portretele sunt schiţate cu migala specifică penelului unui scriitor balzacian. Din primele momente ale naraţiunii, prozatorul se opreşte la figura arendaşului Ilie Rogojinaru: *„Era arendaşul moşiei Olena-Dolj. Slăninos şi burtos, cu gât de taur şi capul rotund, avea nişte ochi căprui săltăreţi şi o figură jovială, parcă pornită mereu numai spre bucurii".* Opinia defavorabilă a acestuia despre ţărani nu este împărtăşită şi de tovarăşii săi de călătorie, care recunosc faptul că toată lumea trăieşte de pe urma muncii acestui ţăran, oricât de rău, prost şi leneş ar fi acesta. Printre ideile controversate pe care le exprimă personajul se găseşte şi o afirmaţie cu valoare premonitorie: *„Să te ferească Dumnezeu să ai nevoie de ţăran, că ţăranul atunci te strânge de gât când te doare mai tare!"* Tot Ilie

Rogojinaru este cel care îl caracterizează pe bătrânul moşier Miron Iuga, o întruchipare a boierului patriarhal, prezent deja şi în romanele lui Duiliu Zamfirescu: *„Straşnic om, ce să vă spun! (...) Ştiţi, boier sadea, nu d-ăştia de au umplut ţara şi târgurile! (...) Şapte mii de pogoane, prima calitate, în Argeş, jos, aproape de Teleorman!... Şapte mii, domnule Modreanu, înţelegi? Şi nişte gospodari cum nu-s alţii în toată Muntenia. Bătrânul nu ţi-ar arenda un petic de pământ, mai bine să-i tai mâinile. Aşa ceva mai rar, ce să-ţi spun..."* Abia schiţat la început, portretul moşierului se va amplifica pe parcurs prin acumularea detaliilor. Deşi extrem de bogat, el se aseamănă cu ţăranii prin dragostea sa nemăsurată pentru pământ, de care nu s-ar despărţi pentru nimic în lume. *„Destul nu-i niciodată"* – sună replica marelui latifundiar, afirmaţie în măsură să dezvăluie viziunea acestuia despre lume. Miron Iuga nu acceptă ideea ca ţăranii să aibă pământ, deoarece astfel nu ar mai fi cine să îi lucreze moşia. El consideră că mulţimea are nevoie de stăpân, altfel vine anarhia.

În romanul lui Liviu Rebreanu se confruntă două mentalităţi: cea sănătoasă, a satului, şi cea decăzută, degradată a oraşului. Obişnuiţi cu viaţa patriarhală a satului, ţăranii lui Liviu Rebreanu par nişte exilaţi în lumea Capitalei şi reuşesc să se descurce extrem de greu în toposul labirintic al Bucureştiului. Până şi Grigore Iuga trăieşte un moment de ezitare atunci când revine în Capitală după o lungă perioadă petrecută la moşie. Cuvintele acestuia exprimă aversiunea sa structurală faţă de oraş: *„Dealtfel eu numai iarna sunt bucureştean şi încă şi atunci cu intermitenţe; restul anului stau la ţară şi pentru că trebuie şi pentru că acolo mă simt mai bine. Nevastă-mea are oroare de ţară, întocmai cum mie mi-e silă de oraş".* Fără să dobândească amploarea specifică prozelor semănătoriste, există în romanul lui Liviu Rebreanu o vădită antiteză între lumea patriarhală a satului şi

„paradisul în destrămare” care este orașul. Spre deosebire de toposul matricial al satului, adevăratul păstrător al tradițiilor și al valorilor naționale, universul orașului devine un teritoriu al alienării și al dezrădăcinării. Nu întâmplător, exponentul tipic al lumii citadine este Nadina, cea care întruchipează degradarea morală într-o ierarhie a valorilor etice tradiționale. Aceasta refuză să stea la țară mai mult de douăzeci și patru de ore deoarece îi e silă de *„cocioaba fără gust și fără confort”* care este conacul boieresc de la Amara.

„Problema țărănească” este urmărită în paralel în cele două planuri epice contrastante ale cărții, atât din perspectiva boierilor, cât și din aceea a claselor nevoiașe. Deși este un martor inocent, Titu Herdelea reușește să îi pună lui Grigore Iuga o întrebare esențială privind problematica romanului: *„- Mi-ai arătat atâtea moșii boierești, moșii peste moșii, mari și frumoase. Dar pământurile oamenilor unde sunt?”* Răspunsul tânărului boier reușește să rezume miezul problemei: *„- Apoi vezi, pământurile oamenilor, asta e chestia țărănească!... Pământurile! Nu prea sunt și unde au fost s-au cam spulberat... Dar asta-i altă poveste!”* Adevăratele relații dintre boieri și țărani sunt descrise de către învățătorul Dragoș, care trăiește în rând cu țăranii și devine purtătorul de cuvânt al acestora: *„Așa e pretutindeni, în toată țara! Boierul sau locțiitorul lui, arendașul, e stăpânul satului. El e legea, el e tot. Și, ca să vezi că nu-s nici pornit și nici absurd, îți voi adăuga că Miron Iuga e mai de treabă decât cei mai mulți alții. El nici nu înșală pe nimeni și nici nu caută să stoarcă pe țărani, ba chiar face bine unde poate și când crede de cuviință. Nu mai vorbesc de dărnicia lui pentru biserică, pentru școală și în sfârșit pentru orice lucruri de interes obștesc. Firește, în schimb nu admite să crâcnească nimeni, convins că numai ce crede și face dânsul poate să fie bine...”* Deși este adus de către Miron Iuga, învățătorul

este îndepărtat din sat de îndată ce nu mai împărtăşeşte opiniile boierului. Romanul conţine un plan al fastului exterior dar, în paralel, primim informaţii şi din planul celălalt despre mizeria cumplită în care trăiau ţăranii. Situaţia dramatică a acestora îi este prezentată prefectului Boerescu de către învăţătorul Dragoş. Abia a sosit Crăciunul şi oamenii nu mai au porumb. În disperare de cauză, ţăranii încep să umble să cerşească şi să se îndatoreze peste puterile lor.

Răscoala este o carte densă în semnificaţii, în care se petrece întotdeauna ceva deosebit, în măsură să capteze atenţia cititorului. Conflictul se declanşează în momentul în care Nadina vrea să vândă moşia Babaroaga. Ţăranii vor să o cumpere dar n-au bani suficienţi şi apelează la sprijinul lui Miron Iuga, pentru ca acesta să le mijlocească doleanţele deoarece altfel nu mai e chip să trăiască. Boierul se simte însă jignit de faptul că tocmai ţăranii de pe moşia lui doresc să achiziţioneze un domeniu care a aparţinut familiei sale. Apar însă şi alţi potenţiali cumpărători cum ar fi arendaşii Platamonu sau Ilie Rogojinaru, dar nici Miron Iuga nu acceptă ideea înstrăinării moşiei nurorii sale.

Spre deosebire de satul stratificat din punct de vedere social din ***Ion,*** Rebreanu nu mai este preocupat în ***Răscoala*** de prezentarea unor individualităţi puternice, ci de radiografia maselor de ţărani. Aceştia împărtăşesc aceeaşi soartă tragică, iar replicile lor lasă să se întrevadă acumulările lente ce prevestesc furtuna. Astfel, asemenea Cassandrei, călugărul nebun Anton anunţă sfârşitul lumii prin scenarii apocaliptice: „- *Nu trece nepăsător, boierule, că s-apropie ziua judecăţii şi are să-ţi pară rău că n-ai ascultat glasul. Trâmbiţele dreptăţii sună şi oamenii nu le aud, că şi-au astupat urechile cu noroiul păcatelor. Şi vor veni călăreţi cu săbii de foc pe armăsari albi, iar oamenii se vor minuna şi nu vor pricepe că i-a*

trimis Dumnezeu să pedepsească lumea cea plină de rele..." Unele fraze devin emblematice, transformându-se în adevărate laitmotive ale romanului. O asemenea sintagmă-cheie îi aparţine arendaşului Platamonu şi sună în felul următor: „*Ţăranii s-au deşteptat, vor ei înşişi pământ şi nu mai rabdă fără a crâcni înşelăciunile şi neomenia*". Îndeosebi capitolul intitulat ***Friguri*** insistă pe prezentarea greutăţilor cu care se confruntă ţăranii. De altfel, există o gradație a aluziilor în roman, replicile celor obidiți devenind tot mai amenințătoare. Cuvintele lui Leonte Orbişor se dovedesc ilustrative pentru condiția vitregă a țăranilor: „*Din iarna asta nu-i chip să ieşim. Ori murim, ori...*" Cuvintele lui Petre Petre anunță şi ele iminența revoltei: „*- Apoi până n-om pune mâna pe topoare nici noi n-om...*" Replicilor li se adaugă o serie de zvonuri potrivit cărora Vodă ar fi dat ordin să fie împărțite moşiile boierilor. Furtul inventat de arendaşul Cosma Buruiană şi ancheta brutală a jandarmilor sporesc nemulțumirea țăranilor şi încing şi mai mult spiritele. La fel ca în ***Ion,*** setea de pământ declanşează nişte energii nebănuite, care izbucnesc în momentul în care pământul rămâne un vis inaccesibil. Titlul primei secţiuni a romanului este dat de o replică a gazetarului D. Roşu, secretarul de redacție de la ***Drapelul,*** adresată boierului Grigore Iuga: „*- Se mişcă țara, domnul meu! Toată țara!*" În calitate de gazetar, acesta realizează de față cu Titu Herdelea o radiografie minuțioasă a societății româneşti de la începutul secolului XX, unde fastul exterior este doar poleiul ce ascunde un vulcan de dureri: „*- Deschide ochii, puiule şi uită-te împrejur! Te-ai plimbat la țară în automobil şi prin castele ciocoieşti şi n-ai pus urechea la pământ să asculţi glasurile care nu se aud. Din automobil nu se vede şi nu se aude nimic. Şi nici pe trotoarele Bucureştilor. E falsă şi artificială toată aparenţa asta de lux şi civilizaţie. Realitatea e alta, tinere! Exportăm zeci de mii de vagoane de cereale, şi câteva milioane*

de țărani n-au nici porumb pentru mămăliga cotidiană! Înțelegi ce va să zică asta! Cu luminile Bucureștilor ne înșelăm pe noi înșine. Nu ne aruncăm privirea dincolo, fiindcă știm că dincolo e prăpastia și numai privind în ea ne-am cutremura... Nu lux, nu automobile și castele, puiule! Astea-s pojghița care acoperă un vulcan de dureri. Ca mâine se sparge pojghița și atunci..." Tot Roșu este cel care îi dezvăluie lui Titu Herdelea câteva din principiile după care trebuie să se ghideze un gazetar autentic. Potrivit secretarului de redacție de la ***Drapelul,*** acesta trebuie să rămână în lumea lui și nu are voie să se amestece printre ciocoi deoarece astfel riscă să își adoarmă conștiința. În plus, gazetarul trebuie să își păstreze intactă facultatea de a protesta și de a biciui necontenit. Aceasta mai ales la noi unde *„fărădelegea e singura lege perfect valabilă"*.

Finalul primei părți reprezintă o proiecție în imaginar prin sosirea celor doi călăreți pe cai albi (simboluri ale dreptății și purității) cu poruncă de la Vodă să se împartă moșiile. Venirea acestora pare o legiferare a dorințelor adânc refulate ale țăranilor: *„(...) noi aducem veste mare, că pe noi ne-a trimis Vodă să dăm de știre oamenilor că toate moșiile sunt ale lor de-aici înainte și să se apuce de îndată să le împartă după dreptate, iar pe boieri și pe arendași să-i alunge și să le ardă conacele și curțile și toate acareturile ca nu cumva să se mai întoarcă înapoi!"*

Cea de a doua parte a romanului reia, în mod simetric, scena inițială a cărții prin meditațiile arendașului Ilie Rogojinaru despre țărani. Acesta consideră că țăranului îi trebuie atât dreptate cât și stăpân, iar dacă stăpânul e slab, dreptatea nu îi mai ajunge. În viziunea sa, numai o mână forte ar fi în măsură să îi liniștească pe oameni. Alternând planurile narațiunii, prozatorul prezintă succesiv evenimentele din București și din Amara. Rebreanu redă lucrările Parlamentului și relevă discrepanța vădită dintre frământările

puternice din țară și dezbaterile existente în forul legislativ. Deputații se arată preocupați mai mult de proiectul de lege privind scutirea de orice taxe a benzinei întrebuințate de automobilele celor vreo treizeci de milionari decât de problema țărănească. Anticipând paginile din ***Gorila,*** Rebreanu realizează și o frescă acidă a vieții politice românești de la începutul secolului XX. Partidele aflate pe scena politică a țării nu sunt numite, scriitorul fiind interesat doar de conduita reprezentanților acestora în momentele dramatice prin care trecea țara. Opoziția își schimbă atitudinea de îndată ce ajunge la putere și se află confruntată cu „chestiunea țărănească". Sintagme precum *„lupta sfântă"* a țăranilor sau *„să nu curgă nici o picătură de sânge românesc"* sunt rapid uitate, țăranii devenind din martirii de odinioară *„tulburătorii ordinei publice"* împotriva cărora trebuie luate mijloace drastice de represiune. Noul guvern este acuzat că i-a îndemnat pe țărani la „lupta sfântă", după care a înăbușit răscoala în sânge. Satirizând demagogia politică a timpului, Rebreanu critică frazeologia lozincardă, clișeele golite de conținut și expresiile bombastice menite să capteze interesul maselor.

Răscoala este zugrăvită la început în mod indirect, prin intermediul veștilor care circulă prin gazete sau sunt colportate de diferite personaje. Există chiar zvonuri că în anumite părți ale țării armata ar fi trecut de partea insurgenților. Extinderea rapidă a răscoalei e sugerată de informațiile aduse de redactori la sediul ziarului ***Drapelul,*** ziar la care lucrează și Titu Herdelea. Veștile devin tot mai dramatice pe măsură ce evenimentele scapă de sub control, revolta dobândind o aureolă apocaliptică.

La început ritmul narațiunii este lent, scriitorul prezentând în mod amănunțit acumulările ce preced furtuna. Prozatorul nu se grăbește, motivând cu migala caracteristică unui scriitor de tip balzacian toate

evenimentele. Chiar şi criza căsniciei lui Grigore Iuga şi despărţirea acestuia de Nadina sunt zugrăvite cu aceeaşi voluptate a detaliului. Ritmul romanului creşte însă în intensitate în partea a doua, când se înfăţişează răscoala propriu-zisă. Pentru a se sugera cât mai exact succesiunea accelerată a evenimentelor, de multe ori, în cadrul aceluiaşi capitol, perspectivele alternează. Deşi evenimentele sunt prezentate din perspectiva scriitorului omniscient şi omniprezent, Liviu Rebreanu nu realizează o cronică propriu-zisă a răscoalei. Scriitorul recurge la principiul *pars pro toto,* conferind fragmentului semnificaţiile întregului. În acest sens, el alege un topos reprezentativ, judeţul Argeş, felia reflectând în mod veridic imaginea dramatică a ansamblului. Recursul la sinecdotă constituie un procedeu neobişnuit pentru un scriitor omniscient, dar eficient pentru a se coborî din sfera abstracţiunilor în realitatea cea mai concretă.

În mod treptat, ţăranii trec de la replicile aluzive la ameninţări, iar gesturile lor trădează iminenţa revoltei. Trifon Guju îşi bate coasa ca să fie bătută, Marin Stan îşi ceartă vitele deoarece s-au boierit, Ignat Cercel îşi loveşte câinele ca să se mai răcorească, Toader Strâmbu îşi pregăteşte toporul ca să taie uscăturile. Totul este relatat sub forma unor secvenţe dramatice, în măsură să redea ritmul tragic al evenimentelor. În relaţiile lor cu boierii, replicile ţăranilor nu mai sunt pline de umilinţă şi de respect. Ele devin scurte şi echivoce, lăsând să se înţeleagă înclinaţia lor spre rebeliune ca unică posibilitate de a depăşi situaţia existenţială dezastruoasă în care se găseau. Ţăranii nu se mai mulţumesc să li se modifice vechile rânduieli, ci vor să muncească doar propriul lor pământ. Decât o asemenea viaţă, ei preferă mai degrabă moartea. La fel ca în ***Crăişorul Horia***, Rebreanu se dovedeşte un remarcabil pictor al scenelor de masă. Spre deosebire de romanul precedent, mulţimea descrisă în ***Răscoala*** nu are lideri. Chiar dacă

din marea masă a ţăranilor se desprind câteva portrete individuale (îndeosebi figura lui Petre Petre), aceşti indivizi nu se transformă în adevăraţi conducători ai răscoalei. Gloata acţionează instinctiv, fără să ştie exact ceea ce doreşte. Am putea spune că scriitorul adoptă principiul organicităţii şi în prezentarea maselor dezlănţuite, care se mişcă în mod spontan, asemenea unui organism viu. Acest lucru explică absenţa unor individualităţi puternice, a adevăraţilor conducători ai răscoalei. Şi cum boierii şi conacele lor reprezintă o întruchipare a răului ce bântuie existenţa ţăranilor, moşierii sunt ucişi, iar conacele lor sunt devastate. Răsculaţii acţionează haotic, fără să aibă un plan prestabilit, din masa descrisă de Rebreanu lipsind personajele de prim-plan. În mod spontan, peste tot se formează grupuri de nemulţumiţi care îi atacă pe boieri şi pe arendaşi. Eliberaţi de „complexul de slugă" cu care au trăit atâta timp, ţăranii se răzbună distrugând tot ce le iese în cale. Inflexiunile semănătoriste dispar în totalitate în secţiunea intitulată ***Focurile***, locul lor fiind preluat de ecourile naturaliste. Rebreanu introduce în romanul românesc o serie de scene dure, mai puţin obişnuite într-o literatură pudibondă cum este literatura română, dar prezente din plin în romanul european din secolul XX. Asemenea tablouri violente sunt violarea şi uciderea Nadinei, rănirea şoferului Rudolf, uciderea boierului Miron Iuga, castrarea lui Aristide Platamonu. Naraţiunea câştigă foarte mult în dramatism în această parte, starea de spirit a mulţimii dezlănţuite fiind exprimată de Toader Strâmbu: *„Destul am răbdat şi am suferit... Acu vreau să mă răcoresc!... Trebuie să beau sânge de ciocoi, altfel îmi ard bojocii!"* Rebreanu preferă să relateze scurte secvenţe epice, care dobândesc intensitatea unor scenete dintr-o piesă de teatru. Abandonând perspectiva totalizatoare, prozatorul zugrăveşte ceea ce se întâmplă pe fiecare moşie, la conacul fiecărui boier şi arendaş. Faptele sunt prezentate cu obiectivitatea

specifică naratorului balzacian, care nu se implică emoţional în evenimentele relatate.

Scriitorul insistă pe reprimarea sângeroasă a răscoalei. El ştie să zugrăvească starea de spirit a mulţimii, redând gesturi şi crâmpeie de conversaţie auzite din mulţime, fără să se specifice cine vorbeşte: *„Mulţimea de ţărani începu deodată o mişcare pe loc ca o apă bătută de un vânt nehotărât. Era o legănare într-o parte şi într-alta căreia clocotul de urlete îi împrumuta o înfăţişare războinică.*

- Nu ne trebuie boieri!... Aţi venit să ne omorâţi?... Noi nu ne speriem de soldaţi!... Destul ne-au batjocorit ciocoii... Huo, huo!... Să nu trageţi fraţilor!...”

Ca şi în proza scurtă, prezentarea faptelor este dublată de scurte infuzii de peisaj, natura aflându-se în strânsă concordanţă cu atmosfera relatării. Tabloul apocaliptic este potenţat şi de descrierea coloanei de soldaţi, care pare un imens balaur: *„În vreme ce ţăranii se vânzoleau, coloana de soldaţi se târa pe şosea ca o uriaşă râmă neagră. Raze de soare jucăuşe, căzând pe luciul baionetelor înfipte pe arme, se răsfrângeau cu sclipiri speriate în văzduh. În curând se deosebiră rândurile şi cei câţiva călăreţi şi trăsura cu prefectul şi procurorul, apoi tunurile trase de câte şase cai încheind trupul apocaliptic ca o coadă turtită cu solzi metalici”*.

Peste tot se simte mâna unui regizor îndemânatic, iar naraţiunea are un vădit caracter scenic. Confruntarea inegală dintre boieri şi ţărani, apoi cea dintre armată şi răsculaţi este dramatică, prozatorul înfăţişând în mod alternativ ceea ce se întâmplă în cele două tabere. Confruntaţi cu o situaţie-limită căreia nu reuşesc să îi facă faţă, prefectul şi ofiţerii porniţi să înăbuşe răscoala sunt nervoşi, dezorientaţi şi nu ştiu cum să reacţioneze. În schimb soldaţii, dispuşi de o parte şi de alta a şoselei, stau neclintiţi, negri şi reci

„ca nişte maşini în formă de oameni”. Scriitorul insistă pe automatismul cu care aceştia execută ordinele rostite de către maiorul Tănăsescu: *„-...stai!...ochi!... foc!”* Scena reprimării răscoalei are un puternic caracter vizual şi insistă, în manieră cinematografică, pe reacţiile mulţimii cuprinse de teroarea morţii: *„Ţăranii fugeau mâncând pământul, îmbulzindu-se, strivindu-se, urlând. Se îngrămădeau, mai ales spre şosea, dar mulţi se împrăştiau şi prin grădini, prin curţile caselor de margine, fiecare grăbit să dispară din faţa gloanţelor. Pe câmp rămâneau doar câteva zeci de trupuri, unele zvârcolindu-se şi văitându-se, altele înţepenite cum le-a găsit moartea. Lângă şanţul şoselei, Anghelina zăcea cu faţa-n sus, nemişcată, lovită de un glonţ în frunte; copilaşul în braţele ei moarte plângea şi vrăjea din mânuţele goale parc-ar fi căutat să se smulgă de la pieptul mamei. Aproape de ea, un bătrân se zvârcolea între un băieţel ucis, cu faţa strâmbată de spaimă, şi Chirilă Păun care horcăia nemişcat, vărsând la fiecare horcăit sânge negricios, năclăindu-i barba, gâtul, pieptul, închegându-se în dungi groase... Pete albe însemnau pe pământul gras de la marginea Amarei numai trupurile ţăranilor morţi reci sau agonizanţi, căci cei loviţi mai uşor goneau sau se târau printre ceilalţi fugari, vrâstând calea cu dâre de sânge...”*

Finalul sugerează continuitatea vieţii, chiar dacă pentru scurt timp ritmul existenţial al personajelor a fost puternic zguduit. Rămâne doar întrebarea obsedantă ce demonstrează faptul că problema ţărănească nu s-a rezolvat: *„Apoi cum să trăim fără pământ?”*

În 1932, ***Răscoala*** vine după o serie de romane mai puţin apreciate de criticii literari, romane precum ***Adam şi Eva*** (1925), ***Ciuleandra*** (1927) sau ***Crăişorul*** (1929). Poate şi acest lucru a contribuit la faptul că unii dintre cei mai importanţi exegeţi ai perioadei interbelice nu s-au arătat prea

entuziasmaţi la apariţia cărţii, care nu a fost apreciată întotdeauna la justa ei valoare. În ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, G. Călinescu recunoştea faptul că scriitorul redevine genial în momentul în care zugrăveşte scenele de masă. Celelalte dimensiuni ale romanului sunt însă criticate destul de vehement de către istoricul literar. Romancierului i se reproşează faptul că îi idealizează pe ţărani, că manifestă lipsă de receptivitate faţă de lumea oraşului şi că îi prezintă într-o manieră tendenţioasă pe oamenii politici.[22] În ***Arta prozatorilor români,***[23] Tudor Vianu insistă pe elementele de noutate aduse de Liviu Rebreanu în romanul românesc: „*Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puţinele schiţări în aceeaşi direcţie la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulţime şi a omului ca element al grupului social*". Criticul observă că ţăranii alcătuiesc un singur organism şi reacţionează sinergetic, asemenea unui „polipier" gigantic. Poetica organicului din celelalte romane este extinsă acum la nivelul unui întreg organism social. Într-un interviu acordat lui Dan Petraşincu în ***Adevărul literar şi artistic*** (1935)[24], Liviu Rebreanu se arăta nemulţumit de receptarea critică a operei sale, îndeosebi de maniera în care a fost primită ***Răscoala***. Prozatorul relevă faptul că impresia de obiectivitate ce se degajă din romanul său se explică prin faptul că toţi eroii naraţiunii au dreptatea lor şi acţionează în numele acesteia. Rebreanu vorbeşte apoi de caracterul simbolic al celor două personaje, Petre Petre şi Miron Iuga. Cei doi sunt construiţi în mod deliberat ca nişte eroi arhetipali, alcătuind prototipurile celor două principii pe care se axează ***Răscoala:*** ţăranul şi boierul. Prozatorul consideră că Petre Petre este o sinteză a tuturor energiilor ţărăneşti, în timp ce Miron Iuga întruchipează vechile prejudecăţi ale boierimii noastre de pe vremea când ţăranul era sclavul moşierului.

Critica postbelică s-a dovedit mult mai generoasă cu acest roman, care a fost alăturat celorlalte două capodopere rebreniene, ***Ion*** și ***Pădurea spânzuraților***. Astfel, în ampla prefață la primul volum din seria de ***Opere*** [25], Al. Piru compară tehnica utilizată de Rebreanu în ***Răscoala*** cu cea utilizată de Tolstoi în ***Război și pace***. Prima parte a romanului, ***Se mișcă țara!***, este considerată *„o cronică a vieții social-politice din România în preajma anului 1907”*. Criticul recunoaște că, pe lângă o justă viziune asupra raporturilor sociale, prozatorul dă dovadă și de o *„colosală putere de a crea și mișca mulțimi, întocmai cum un general mișcă pe câmpul de luptă mari armate”*. Al.Piru consideră că narațiunea răscoalei *„are suflu de epopee și se desfășoară trepidant, în episoade dramatice, uneori senzaționale, pornind cu energia unei explozii”*. Dintre continuatorii lui Rebreanu, Al. Piru îi semnalează pe C. Stere cu volumul al VIII-lea din amplul roman memorialistic, ***În preajma revoluției. Uraganul*** (1936) și pe Cezar Petrescu, semnatarul unui amplu roman-cronică în trei volume intitulat ***1907*** (1938-1943).

Dumitru Micu vede în Rebreanu un *„maestru al construcției epice”* și consideră că, spre deosebire de satul anistoric și patriarhal din ***Ion,*** în ***Răscoala*** se prezintă un sat angrenat dramatic în istorie. În prelungirea studiilor semnate de Ion Ianoși și Ov.S.Crohmălniceanu, istoricul literar relevă procedeul contrapunctului utilizat de către prozator. Acțiunea romanului evoluează pe mai multe planuri ce ne introduc în mediile cele mai diverse, păstrându-se totuși impresia de legătură organică dintre episoade. În 1965, Dumitru Micu afirma că *„**Ion** și **Răscoala** sunt cel mai trainic, mai grandios monument literar în care se realizează viziunea tragică a satului românesc modern”*.[26]

Spre deosebire de alți exegeți, Mircea Zaciu atrage atenția asupra elementelor novatoare pe care Liviu Rebreanu le introduce în romanul românesc. Optând pentru o construcție epopeică, prozatorul refuză să respecte legile anchilozate ale romanului tradițional, elimină prejudecata eroului central și plasează în prim-plan colectivitatea în tensiune. Prozatorul se arată interesat de virtuțile arhitectonice ale romanului modern, de unde și implicațiile cinematografice existente în cărțile sale. Criticul este de părere că succesiunea celor douăsprezece capitole din ***Răscoala*** este filmică, iar subîmpărțirea lor în unități epice scurte, nervoase, pe „momente" semnificative, *„introducea în proza românească ideea de «secvență», iar categoria de* ***ritm*** *(vizibilă încă în* ***Pădurea spânzuraților****) conferă acestei proze caracterul ei prin excelență modern".*[27] Tot Mircea Zaciu semnalează faptul că Rebreanu este primul prozator român care stăpânește virtuțile literare ale decupajului, artă prin excelență regizorală. Construcție monumentală, impresionantă, romanul se impune prin noutatea concepției (ideea „circuitului închis") și prin viziunea cinematografică, de care sunt contaminați toți marii scriitori ai acestui veac.

Ov.S.Crohmălniceanu[28] identifică în ***Răscoala*** un model de construcție epică solid construită și admirabil gradată, cu episoade riguros înlănțuite și cu o intrigă bine închegată. Acțiunea se petrece concomitent în mai multe medii sociale, fără ca scriitorul să ajungă la digresiuni sociologizante. Aceeași „severitate compozițională" o semnalează și Ion Vlad, care vede în ***Răscoala*** *„cel de-al doilea moment epopeic al prozei lui Liviu Rebreanu".*[29] Cunoscutul teoretician literar este de părere că autorul lui ***Ion*** proiectează și construiește la scara eposului, *„urmând unei viziuni atotcuprinzătoare, tinzând spre cosmicizarea edificiului narativ conceput ca reprezentare a lumii în totalitatea și noutatea sa, în mișcările legilor*

proprii".[30] Deja G.Călinescu a identificat „decurgerea" epopeică a romanului ***Ion*** şi compoziţia în cânturi vădit cadenţate în stilul marilor epopei, dar observaţia este valabilă şi pentru seria romanescă ulterioară a prozatorului. Ion Vlad vorbeşte chiar de o *„poetică a epopeei"* în opera lui Liviu Rebreanu şi aduce drept argumente în favoarea acestei afirmaţii *„fascinaţia liniilor vaste ale unei alcătuiri cosmice compuse din cânturi, din episoade şi dintr-o umanitate antrenate într-un imens şi impresionant spectacol al vieţii".* Această poetică a fost inspirată de modelul sadovenian, de celebrul roman epopee al lui Tolstoi, ***Război şi pace,*** de ***Don Quijote*** şi de ***Suflete moarte.***

Nicolae Balotă consideră că atât ***Ion*** cât şi ***Răscoala*** sunt nişte *„drame ale condiţiei umane degradate, umilite, care se răzvrăteşte".*[31] Criticul este de părere că atât violenţa teribilă a patimei lui Ion cât şi focul aprins de ţăranii din Babaroaga au puterea elementelor dezlănţuite ale naturii, în faţa cărora întocmirile temporale ale societăţii nu sunt decât înjghebări fragile.

NOTE:

1.Liviu Rebreanu, în ***Rampa,*** anul XVIII, nr.5368, 2 dec.1935, p.1,3; reprodus în ***Romanul românesc în interviuri***, vol. III, partea I. *ed. cit.*, p.120.

2.*Idem,* în ***Adevărul literar şi artistic,*** anul XIX, nr.942, 25 dec. 1938, p.7; reprodus în ***Romanul românesc în interviuri,*** vol. III, partea I, *ed. cit.*, p.166.

3.Liviu Rebreanu, ***Mărturisiri,*** în ***Jurnal***, vol.I, *ed. cit.*, p.301-320.

4.Liviu Rebreanu, ***Opere 4.*** *Ion.* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante editoriale de Niculae Gheran, Addenda şi variante de Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

5.Liviu Rebreanu, ***Mărturisiri,*** în ***Jurnal,*** vol.I, *ed. cit.*,p.301.

6.*Ibidem*, p.304.

7.*Ibidem*, p.313.

8.Liviu Rebreanu, ***Lauda ţăranului român,*** în vol. ***Amalgam,*** Ediţie îngrijită, prefaţă, antologie şi note de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, pp.160-177. A se vedea şi Liviu Rebreanu, ***Opere 15.*** *Metropole. Amalgam, ed. cit.*, pp.262-273.

9.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, *ed. cit.*,pp.731-733.

10.E.Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane,*** vol.2, *ed. cit.*, p.257.

11.Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe.*** *Eseu despre romanul românesc,* vol.I, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, pp.158-176.

12.Ion Vlad, ***Fascinaţia construcţiei epopeice***, în ***Lectura prozei***. *Eseuri. Comentarii. Interpretări, ed. cit.*,p.83.

13.*Idem,* ***Poezia epică,*** în ***Lectura prozei***, *ed. cit.*, p.88.

14.Liviu Rebreanu, ***Alte mărturisiri: „Răscoala",*** în ***Jurnal,*** vol.I, *ed .cit.*, pp.454-468.

15.*Idem,* ***Jurnal,*** vol.I, *ed. cit.*, p.305.

16.Liviu Rebreanu, ***Alte mărturisiri: „Răscoala",*** în ***Jurnal,*** vol.I, *ed .cit.*, p.458.

17.*Ibidem*, p.458.

18.*Ibidem*, p.461.

19.*Ibidem*, p.464.

20.*Ibidem*, p.464.

21.Liviu Rebreanu, ***Opere 8.*** *Răscoala.* Ediţie critică de Niculae Gheran. Variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

22.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, *ed. cit.*, pp.734-735.

23.Tudor Vianu, ***Arta prozatorilor români,*** Editura Contemporană, 19941, pp.331-332.

24.Dan Petraşincu, ***Cu d. Liviu Rebreanu despre romanul „Răscoala"***, în ***Adevărul literar şi artistic***, XIV, nr.760, 30 iunie 1935, pp.1-2.

25.Al.Piru, ***Prefață*** la Liviu Rebreanu, ***Opere I***, *ed. cit.*, pp. XLVIII- LV.

26.Dumitru Micu, ***Răscoala***, în ***Gazeta literară***, XII, nr.49, 2 decembrie 1965, p.1.

27.Mircea Zaciu, ***Structură şi mesaj în „Răscoala"***, în ***Luceafărul***, X, nr.8, 25 februarie 1967, p.3.

28.Ov.S.Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale,*** vol.I, *ed. cit.*, pp.281-283.

29.Ion Vlad, ***Edificiu epic şi aspirație spre epopee,*** în ***Între analiză şi sinteză.*** *Repere de metodologie literară,* Editura Dacia, Cluj, 1970, pp.90-95.

30.*Idem*, ***Fascinația construcției epopeice,*** în ***Lectura prozei.*** *Eseuri. Comentarii. Interpretări, ed. cit.*, pp.82-87.

31.Nicolae Balotă, ***Rebreanu sau vocația tragicului,*** în ***Romanul românesc în secolul XX,*** Editura „Viitorul Românesc", 1997, p.13.

Gheorghe Glodeanu

Ipostaze ale discursului epic
Ed. a II-a, revăzută
Tipo Moldova
Iași, 2010

2. ROMANUL DE INVESTIGAȚIE PSIHOLOGICĂ

A. CONFLICTUL TRAGIC DINTRE SENTIMENT ŞI DATORIE

După cum am constatat, la baza operelor lui Liviu Rebreanu se găseşte întotdeauna un eveniment real, pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării prin intermediul puterii de transfigurare artistică a imaginarului. De exemplu, ideea scrierii primei mari capodopere, romanul ***Ion***, încolțeşte în 1907, când scriitorul vede pe câmp un țăran sărutând pământul. Un eveniment tragic se găseşte la baza celeilalte reuşite rebreniene, romanul ***Pădurea spânzuraților.*** Este vorba de dramaticul sfârşit al lui Emil Rebreanu, fratele scriitorului, ofițer în armata austro-ungară, condamnat la moarte prin spânzurătoare şi executat pe frontul de la Ghimeş-Palanca pentru tentativă de dezertare în liniile româneşti. Imaginea tragică a „pădurii” nu este nici ea o invenție, ci se bazează pe nişte mărturii indubitabile. Este vorbe de *„o serie de fotografii trimise de Cehoslovacia la Liga Națiunilor, fotografii care reprezentau pădurile «trădătorilor de patrie» (**Landesverräter**) cehoslovaci spânzurați de armata austro-ungară pentru «trădare» - pentru iubirea patriei şi independenței lor”.*[1] În ciuda eforturilor depuse, redactarea romanului se face cu dificultate, scriitorul negăsind nici ritmul, nici atmosfera propice unei asemenea narațiuni. Pelerinajul la Ghimeş, reînhumarea potrivit tradițiilor populare în străvechiul pământ românesc a osemintelor fratelui dispărut şi discuțiile cu cei care i-au fost în apropiere în ultimele zile conferă o nouă semnificație protagonistului cărții şi duc la depăşirea crizei. Abordând problema

raportului dintre realitate şi ficţiune, scriitorul atrage atenţia asupra faptului că nu există o identitate deplină între Apostol Bologa şi fratele său. Tragedia lui Emil Rebreanu formează doar cadrul desfăşurării întâmplărilor şi oferă sugestii în privinţa câtorva personaje: *„Apostol Bologa însă n-are mai nimic din fratele meu. Cel mult câteva trăsături exterioare şi poate unele momente de exaltare. Tragedia lui mi-a prilejuit doar cadrul în care se petrece romanul şi puţine personagii localnice: preotul, groparul, Ilona etc. Pentru zugrăvirea militarilor, am utilizat cunoştinţele şi prieteniile mele cu ofiţerii noştri. Klapka, de pildă, are multe asemănări cu un ofiţer român, azi colonel".* [2] În viziunea prozatorului, Apostol Bologa este un personaj simbolic, prototipul propriei sale generaţii: *„Şovăirile lui Apostol Bologa sunt şovăirile noastre, ale tuturora, ca şi zbuciumările lui... Numai un astfel de om putea să fie personajul central al unui roman în care lupta dintre datorie şi sentiment ameninţa mereu să degenereze în frazeologie goală, patriotardă".*[3] Aceasta în ciuda epitafului de pe mormântul de la Ghimeş Palanca, în măsură să amestece mitologia realului cu mitologia operei: *„Aici odihneşte Apostol Bologa – Emil Rebreanu, eroul romanului* ***Pădurea spânzuraţilor*** *de Liviu Rebreanu".*

Geneza cărţii a fost reconstituită cu migală de către Niculae Gheran la sfârşitul volumului al V-lea din seria de ***Opere***.[4] Romanul a apărut în 1922 şi a cunoscut un mare succes de librărie, fiind reeditat de unsprezece ori numai în timpul vieţii scriitorului. Unele informaţii publicate în presa interbelică privind elaborarea naraţiunii au fost reluate de către Liviu Rebreanu într-o manieră mai sistematică în ***Mărturisiri***. Astfel, vorbind despre ***Pădurea spânzuraţilor***, romancierul afirmă următoarele: ***„Pădurea spânzuraţilor*** *s-a născut dintr-o fotografie pe care mi-a arătat-o un prieten, la sfârşitul anului 1918. Fotografia reprezenta o pădure plină cu cehi*

spânzuraţi în dosul frontului austriac dinspre Italia. Prietenul pleca la conferinţa păcii, unde fotografia avea să demonstreze cum au fost trataţi cehii de către conducătorii monarhiei austriece".[5] Imaginea îl urmăreşte multă vreme pe prozator, care auzise că execuţii similare ar fi suferit şi mulţi români. Lui Rebreanu i s-a povestit că la Bistriţa au fost spânzuraţi câţiva preoţi şi ţărani bucovineni. În 1916, prozatorul termină în Bucureştiul ocupat de trupele germane nuvela ***Catastrofa,*** care anticipează prin problematică şi tipologie viitorul roman. Ofiţer în armata austro-ungară, David Pop este obligat să lupte împotriva trupelor române, fapt ce declanşează în forul său intim o puternică criză de conştiinţă. Sub impresia fotografiei cu cehii spânzuraţi, prozatorul se hotărăşte să reia „eroul" din ***Catastrofa*** într-o naraţiune mai amplă, ce urma să se intituleze ***Pădurea spânzuraţilor.*** De altfel, obsesia spânzurătorii este mai veche, titlul ***Pădurea spânzuraţilor*** figurând deja şi în sumarul unui volum de nuvele schiţat de către scriitor la Iaşi, în 1918. Fabula proiectatului roman se face singură. Rebreanu intenţiona să descrie o asemenea pădure cu spânzuraţi în Bucovina, unde cei executaţi erau toţi români. Văzând atâţia fraţi ucişi chiar de către conducătorii ţării pentru care el luptă, protagonistul se revoltă, dar este executat în aceeaşi pădure după ce a încercat zadarnic să dezerteze şi să treacă dincolo la români. Niculae Gheran remarcă faptul că un proiect intitulat ***Moartea*** sau ***Pasiunea morţii*** este foarte apropiat de tematica finală a romanului.[6] Important de relevat este şi faptul că romancierul a schiţat fabula cărţii înainte de a afla de tragicul sfârşit al fratelui său, Emil Rebreanu. ***Ştreangul*** (ce va deveni ***Iţic Ştrul, dezertor***), ***Spânzuraţii, Dezertorul*** reprezintă alte proiecte epice ce se apropie prin titlu şi problematică de ***Pădurea spânzuraţilor.*** Nu trebuie uitat nici faptul că, în faţa unei situaţii-limită din care nu poate ieşi, Iţic Ştrul alege, la rândul lui,

moartea prin spânzurătoare. Pe lângă David Pop din ***Catastrofa,*** tot un dublu al lui Apostol Bologa este şi Remus Lunceanu, eroul romanului autobiografic ***Calvarul,*** roman redactat în perioada 1918-1919. Dacă ***Pădurea spânzuraţilor*** şi ***Catastrofa*** prezintă tragedia războiului din perspectiva românilor rămaşi într-un imperiu multinaţional, în schimb ***Calvarul*** descrie ororile războiului din punctul de vedere al celui care a reuşit să treacă munţii.

Iniţial, subiectul romanului i se pare prozatorului prea cerebral. Lucrurile se schimbă atunci când ia cunoştinţă de drama fratelui său executat încă în mai 1917, la numai 25 de ani. Conflictul tragic dintre sentiment şi datorie trăit de Emil Rebreanu se umanizează în momentul în care intervine contactul „cu viaţa reală şi cu pământul". Rebreanu consideră că fără tragedia fratelui său, ***Pădurea spânzuraţilor*** *„sau n-ar fi ieşit deloc sau ar fi avut o înfăţişare anemică, livrescă, precum au toate cărţile ticluite din cap, la birou, lipsite de seva vie şi înviorătoare pe care numai experienţa vieţii o zămisleşte în sufletul creatorului..."* [7]

Alte idei interesante privind geneza romanului aflăm din amplul interviu acordat de prozator lui Felix Aderca în ***Adevărul literar şi artistic*** (1926), interviu inclus ulterior în volumul ***Mărturia unei generaţii*** (1929). Romancierul reia problema raportului dintre realitate şi ficţiune şi atrage atenţia asupra condiţiei personajului său central: *„Fratele meu a fost un naţionalist fără scrupule. Un asemenea personagiu nu putea inspira decât cel mult o poezie patriotică. Eroul meu e mai puţin «erou», pentru că în* ***Pădurea spânzuraţilor*** *am arătat însăşi originea şi creşterea dezechilibrului moral al unui om, slab în fond, ca toţi oamenii, doritor de dragoste, pe care o găseşte la o unguroaică – deşi ar părea neverosimil unui literat oficial – şi condus la spânzurătoare tot de un ungur, tatăl*

Ilonei...Aşa cred eu că e mai omeneşte, şi un roman care nu palpită de viaţă – cu toate ororile, cu toate contradicţiile ei – nu are sorţi de viaţă, chiar când are norocul succesului".[8]

Pentru a reconstitui profilul spiritual al lui Emil Rebreanu (fratele cu veleităţi literare care, pentru a trece la rândul lui munţii, implora ajutorul material al lui Liviu) şi pentru a reliefa deosebirile structurale profunde dintre acesta şi Apostol Bologa, Niculae Gheran se foloseşte de epistolarul dintre cei doi fraţi. Istoricul literar semnalează faptul că Apostol (nume simbolic, personajul devenind în final un apostol al iubirii universale) se află mult mai aproape de David Pop prin exaltarea ideii de datorie faţă de ţară decât generosul Emil, confruntat permanent cu probleme materiale insurmontabile. Grija fraţilor orfani rămaşi acasă (de dragul cărora se înrolează şi îşi pune viaţa în pericol) îl preocupă mai mult pe acesta din urmă decât criza sufletească trăită de dublul său livresc. Dacă cei doi eroi „de hârtie" (David Pop şi Apostol Bologa) au nevoie de o bună perioadă de timp ca să înţeleagă realitatea brutală ce-i înconjoară, în schimb Emil manifestă de la bun început o atitudine antirăzboinică. Văzând că fratele aparent „aranjat" la Bucureşti nu îşi ajută familia rămasă în mizerie după moartea învăţătorului Vasile Rebreanu, Emil se sacrifică de fapt pentru a-şi sprijini fraţii rămaşi orfani. Este vorba aici de o altă „datorie" decât cea faţă de statul imperial. Romanul se naşte, probabil, şi dintr-un sentiment de culpabilitate resimţit de către scriitor pentru faptul că nu şi-a putut sprijini fratele aflat odinioară într-o situaţie disperată. Războiul nu face din Emil un exaltat sau un erou, dimpotrivă, îl dezumanizează. Chiar dacă conduita lui Apostol Bologa se aseamănă cu cea a lui Emil Rebreanu, similitudinile rămân de suprafaţă deoarece diferă mobilurile interioare care guvernează faptele celor două personaje.

Spre deosebire de prozatorii de factură autenticistă care, sub influența modelului proustian, au căutat să impună o structură mult mai liberă în romanul românesc interbelic, Liviu Rebreanu continuă să rămână toată viața un promotor al arhitecturilor geometrice. În esență, autorul ***Pădurii spânzuraților*** este un constructor şi atunci când face investigație psihologică. Îl ajută în acest sens perspectiva omniscientă – specifică modelului narativ obiectivat – din care se apropie de crizele sufleteşti trăite de personajele sale. Narațiunea la persoana a treia singular asigură detaşarea necesară pentru ca structurile riguroase ale relatării să nu fie definitiv subminate. În plus, prozatorul nu abandonează nici alte coordonate esențiale ale narațiunii balzaciene cum ar fi principiul cauzalității sau cel al verosimilității. Cu rare excepții, cei mai importanți experimentatori ai romanului interbelic (Mircea Eliade, Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, M. Blecher etc.) au optat pentru relatarea la persoana întâi singular, în care pactul romanesc tinde să se apropie până la confuzie de pactul autobiografic. În antiteză cu aceştia, Rebreanu refuză persoana întâi în relatare, cu toate că romanul înseamnă, şi pentru el, experiment şi căutare.

Aplicând rigurozitatea arhitectului şi în cazul analizei psihologice, prozatorul ne oferă în debutul şi în finalul narațiunii sale două scene similare. Astfel, romanul ***Pădurea spânzuraților*** se deschide cu executarea sublocotenentului ceh Svoboda şi se închide cu condamnarea lui Apostol Bologa. Ca urmare, scena inițială a spânzurătorii are o vădită funcție anticipativă, prevestind drama protagonistului. Romanul îi este dedicat fratelui dispărut, Emil Rebreanu, şi este alcătuit din patru „cărți" ample, ce alcătuiesc tot atâtea trepte în destinul dramatic al personajului. Numărul nu este ales la întâmplare, patru alcătuind o întruchipare a totalității existenței trecătoare. *Incipit*-ul romanului se dovedeşte şi de această dată semnificativ:

„Sub cerul cenuşiu de toamnă ca un clopot uriaş de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă şi sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea braţul cu ştreangul spre câmpia neagră, înţepată ici-acolo cu arbori arămii. Supravegheaţi de un caporal scund, negricios, şi ajutaţi de un ţăran cu faţa păroasă şi roşie, doi soldaţi bătrâni săpau groapa, scuipându-şi des în palme şi hâcâind a osteneală după fiecare lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii zvârleau lut galben, lipicios...”

În mod simetric, romanul se încheie cu o descriere asemănătoare, care reia ritualul execuţiei. Spectacolul rămâne acelaşi, schimbându-se doar o parte din actori şi rolurile acestora: *„Apostol Bologa, nerecunoscând glasul şi vrând să vază cine a strigat, ridică fruntea şi dădu cu ochii, de-abia la vreo zece paşi, de un stâlp alb şi lucios, cu un braţ cârligat în vârf. Ştreangul se legăna puţin şi legănarea aceasta îi aduse aminte cum a încercat el odinioară, cu mâinile, rezistenţa funiei. În lucirea albă a lemnului se desluşea ceva straniu, încât Apostol lăsă repede capul în jos”*. Aceşti doi poli marchează desfăşurarea unei experienţe infernale. Nu întâmplător evenimentele încep să se deruleze sub imperiul nopţii şi iau sfârşit în zorii unei noi zile ce se naşte. Noaptea ce pune stăpânire pe lume este simbolică, întruchipând frământările sufleteşti labirintice ale protagonistului. Cititorul este introdus în infernul războiului prin moartea sublocotenentului ceh Svoboda şi este scos din lumea ficţiunii prin intermediul morţii lui Apostol Bologa. Semnificativă rămâne însă atitudinea personajului în cele două secvenţe narative. La început, în numele datoriei şi al legii, el depune un vădit exces de zel în verificarea detaliilor execuţiei (îl ceartă pe caporal pentru lipsa scăunelului, examinează nemulţumit groapa, verifică rezistenţa funiei), chiar dacă acest lucru nu intră în atribuţiile sale imediate. Tânărul exaltat e chiar mândru că a făcut parte din Curtea Marţială

şi, convins de vinovăţia lui Svoboda, nu simte nici o remuşcare pentru faptul că a votat pentru condamnarea acestuia la moarte. Fostul student Apostol Bologa e cuprins de o vitalitate debordantă la începutul naraţiunii, când consideră războiul un generator de energii. Atitudinea sa se găseşte în vădită contradicţie cu cea a căpitanului Klapka, pentru care pedeapsa, crima, legea nu constituie nişte argumente viabile în faţa morţii. În final, conduita lui Apostol Bologa se schimbă radical. Personajul se detaşează de spectacolul ce se derulează în jurul său, spectacol al cărui erou tragic este chiar el. Vitalitatea nietzscheană este substituită acum cu meditaţia asupra sensurilor grave ale existenţei.

Stările sufleteşti ale personajelor sunt potenţate şi prin scurte infuzii de peisaj, care sporesc şi ele ideea circularităţii. Aici există însă şi deosebiri semnificative. Astfel, Liviu Rebreanu ne prezintă la începutul romanului o natură închisă, dezumanizată. Ideea închiderii, imposibilitatea evadării este sugerată de simbolul htonian al cerului, care este ca un clopot uriaş de sticlă. Culorile sumbre, demne de penelul lui Bacovia, sugerează aceeaşi apropiere a stingerii. Cerul este cenuşiu, de toamnă, iar câmpia e neagră, înţepată ici-colo de arbori arămii. În contrast cu acest univers închis, sumbru, doar spânzurătoarea este nouă şi sfidătoare. Ea domină întregul peisaj, relevând faptul că ne aflăm într-un teritoriu al morţii de unde evadarea devine imposibilă. Absenţa unei ieşiri este sugerată şi de faptul că în locul orizontului se întinde, la fel ca în lirica bacoviană, cimitirul. Întunericul se lasă în mod simbolic pe pământ, amurgul acoperind totul asemenea unui linţoliu negru. Sub acest aspect, exclamaţia lui Bologa devine simbolică: „-*Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ...*" În finalul naraţiunii revin infuziile de peisaj, dar există şi o diferenţă semnificativă, în sensul că tabloul devine deschis şi puternic spiritualizat. El este reconstituit

din perspectiva lui Apostol Bologa, fascinat de lumina răsăritului: *„Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul ţintuit cu puţine stele întârziate. Crestele munţilor se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaş cu dinţi tociţi. Drept în faţă lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol îşi potrivi singur ştreangul, cu ochii însetaţi de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Îşi simţi trupul atârnând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:*

- Primeşte, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol..."

Peisajele zugrăvite de către Liviu Rebreanu surprind prin vădita lor tentă expresionistă şi se află în deplină concordanţă cu atmosfera lugubră a războiului şi cu starea de spirit a personajelor. Tabloul artizanal al câmpului devastat de urmele conflagraţiei rămâne sugestiv: *„Câmpul de luptă, pustiu şi tăcut, se legăna în ceaţa înserării. Stepa părăginită se desfăşura nemărginită, netedă ca o foaie de hârtie de împachetat, boţită şi pătată, înţepată cu copaci răzleţi, desfrunziţi şi sfâşiaţi de obuze. Poziţiile se desenau ca nişte dungi mohorâte, tremurate, cârligate şi capricioase, fără început şi fără sfârşit".*

Experienţa dramatică a lui Apostol Bologa se derulează între două repere temporale majore: seara în care are loc executarea sublocotenentului Svoboda şi zorii zilei propriei execuţii. Un ciclu cosmic se închide în felul acesta, răstimp în care personajul trăieşte experienţa simbolică a unei dramatice coborâri în infernul războiului. În această perioadă asistăm la metamorfoza radicală a unei conştiinţe ce traversează un important proces de umanizare. Viziunea lui Apostol Bologa despre război se schimbă în mod

semnificativ, iar analiza conştiinţei torturate de întrebări este realizată în mod magistral.

Romanul se deschide cu o scenă şocantă, în măsură să acapareze atenţia cititorului şi să introducă principalii protagonişti ai întâmplărilor. Chiar dacă Rebreanu asumă perspectiva scriitorului-demiurg, scena iniţială insistă mai mult pe reacţiile lui Apostol Bologa decât pe cele ale condamnatului. Personajul este şocat de lumina pe care o vede în ochii lui Svoboda, lumină ce marchează ruperea acestuia de profan şi începutul comunicării cu sacrul: *„Apostol Bologa se făcu roşu de luare-aminte şi privirea i se lipise pe faţa condamnatului. Îşi auzea bătăile inimii, ca nişte ciocane, şi casca îi strângea ţeasta ca şi când i-ar fi fost mult prea strâmtă şi îndesată cu sila. O mirare neînţeleasă îi clocotea în creieri, căci în vreme ce pretorul înşira crimele şi hârtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ştreang se umplură de viaţă, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă...Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoşă şi îl întărâtă. Mai pe urmă însă simţi limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă...Încercă să întoarne capul şi să se uite aiurea, dar ochii omului osândit parcă îl fascinaseră cu privirea lor dispreţuitoare de moarte şi înfrumuseţată de o dragoste uriaşă. În cele din urmă Bologa se aştepta ca gura condamnatului să se deschidă şi să scoată un strigăt îngrozitor de izbăvire, întocmai ca cei dintâi credincioşi care, în clipa morţii silnice, vedeau pe Hristos...”* Privirea condamnatului reuşeşte să fascineze şi după moarte, alcătuind o punte între sacru şi profan: *„În ochi lucirea stranie, arzătoare, pâlpâia mai puternic, cu tremurări grăbire, din ce în ce mai albă... Bologa vedea bine cum bulbii ochilor se umflau şi se învineţeau, şi totuşi privirea îşi păstra*

strălucirea însuflețită, parcă nici moartea n-ar fi în stare s-o întunece sau s-o nimicească..." De altfel, motivele privirii şi al luminii se dovedesc esenţiale în acest roman, conferindu-i o vădită tentă cinematografică. Privirea mustrătoare a condamnatului este cea care declanşează criza sufletească a lui Apostol Bologa, al cărui echilibru etic era asigurat de concordanţa dintre suflet, gând şi faptă.

Pădurea spânzuraților rămâne, înainte de toate, tragedia unei conştiinţe dilematice. De altfel, romanul a şi fost considerat de către critica literară „drama incertitudinii chinuitoare". Prin intermediul lui Apostol Bologa, Liviu Rebreanu introduce în literatura română un autentic personaj problematic, confruntat cu o serie de întrebări majore privind propriul său destin. Din acest punct de vedere, romanul ***Pădurea spânzuraților*** poate fi socotit un roman al condiției umane. Prozatorul reconstituie biografia spirituală a eroului său, o biografie ce se suprapune doar parţial peste cea a lui David Pop din ***Catastrofa***. Născut la Parva, un târguşor de provincie de pe valea Someşului, din apropiere de Năsăud, Apostol Bologa primeşte o educaţie religioasă exaltată. Copilăria lui Apostol e marcată de severitatea tatălui, avocatul memorandist Iosif Bologa, de dragostea neţărmurită a mamei sale şi de experienţa religioasă, de care se va dezice mai târziu pentru a studia filosofia la Universitatea din Budapesta. În ceea ce priveşte formaţia spirituală a personajului, elev la liceul din Năsăud, rămân semnificative „învăţăturile" tatălui autoritar: „- *De azi încolo, fiul meu, eşti bărbat. Dacă ar fi nevoie, eşti pregătit să-ţi poţi câştiga singur o pâine. Intrând în cursul superior, orizontul are să ți se lărgească. Vei pricepe multe lucruri nevăzute, căci viaţa şi lumea sunt pline de taine grele. Să năzuieşti mereu a dobândi stima oamenilor, şi mai ales pe a ta însuţi. De aceea sufletul tău să fie totdeauna la fel cu gândul, gândul cu vorba şi vorba cu fapta, căci*

numai astfel vei obține un echilibru statornic între lumea ta și lumea din afară! Ca bărbat, să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că ești român!...” Chiar dacă în copilărie rămâne un conformist, Apostol Bologa devine un spirit interogativ după pierderea tatălui său. Conștiința interogativă este cea care îl îndeamnă înspre filozofie, în detrimentul unei cariere teologice. Concepția de viață a studentului eminent este concentrată în următoarele cuvinte: „*Conștiința să îți dicteze datoria, nu legile*”. Această filozofie asupra existenței este zdruncinată puternic de izbucnirea războiului. Chiar dacă nu era un spirit beligerant, ba mai mult, era scutit de armată ca fiu de văduvă, Apostol Bologa se înrolează în armată pentru a câștiga admirația frivolei sale logodnice Marta Domșa, fascinată de strălucirea uniformelor ofițerești. Scriitorul rezumă experiența beligerantă a personajului, experiență care generează o nouă concepție de viață: „*Războiul a luat locul de frunte în concepția lui de viață, din care odinioară vruse să-l elimine. Acum își zicea că războiul e adevăratul izvor de viață și cel mai eficace element de selecțiune. Numai în fața morții pricepe omul prețul vieții și numai primejdia îi oțelește sufletul...”* De altfel, biografia lui Apostol Bologa se caracterizează prin existența unei succesiuni de momente de criză ce generează tot atâtea narațiuni legitimatoare, ba mai mult, declanșează alte momente de criză. Într-un răstimp de doi ani, Apostol este rănit de mai multe ori, este decorat de trei ori și este avansat la gradul de locotenent. Asemenea lui David Pop, personajul își justifică faptele spunându-și că își face datoria. Spre deosebire de căpitanul Klapka, în viziunea căruia nimic nu poate fi mai presus de om, Apostol Bologa are o replică elocventă privind concepția sa despre datorie: „*- Unde-i datoria, acolo-i patria!*” De altfel, discuția de la popota ofițerilor din seara executării sublocotenentului Svoboda reprezintă o interesantă confruntare de opinii privind maniera

diferită în care înțeleg combatanții ideea de datorie față de un stat multinațional. Statul, neamul și iubirea reprezintă cele trei valori în funcție de care încearcă să își organizeze existența Apostol Bologa.

Semnificațiile titlului sunt relevate de către căpitanul Klapka, pentru care valoarea supremă o întruchipează familia, de dragul căreia acceptă orice umilință. Acesta vorbește de „pădurea spânzuraților" pe care a văzut-o pe frontul italian, o pădure coșmarescă în care au fost executați trei dintre camarazii săi cehi pentru tentativă de dezertare: *„Lângă sat e o pădure prin care armata și-a croit drumuri speciale, ferite de aeroplanele italiene, pentru trebuințele frontului. Am mers cu convoiul de execuție și am ajuns într-o poiană largă. Convoiul s-a oprit puțin în mijlocul poienii și m-am uitat împrejur să caut stâlpii spânzurătorilor... Stâlpi nu erau, dar în schimb în fiecare copac atârnau oameni, agățați de crengi, cu capetele goale și cu tăblițe de gât, pe care scria «trădător de patrie», în trei limbi. Mi-a înghețat inima în piept și totuși n-am îndrăznit să tremur. Ca să-mi pot tăinui mai lesne înfiorarea, mi-a trecut prin minte să-i număr, să văd câți sunt... Închipuiește-ți ticăloșie de om! Dar cum să-i numeri, când toată pădurea era plină de spânzurați? Ori poate că numai groaza m-a făcut să-mi pară mai mulți?... Atunci am închis ochii, gândindu-mă cu mirare stupidă: « Asta-i pădurea spânzuraților...»"* De altfel, „pădurea spânzuraților" se transformă într-un adevărat laitmotiv al cărții, alcătuind suprema amenințare pentru niște combatanți pentru care războiul devine tot mai mult o serioasă problemă de conștiință. Într-o manieră miniaturală, imaginea pădurii terifiante revine și în finalul romanului. Este vorba de tabloul dezolant al țăranilor spânzurați într-o pădurice de la marginea șoselei pe motiv că ar fi fost spioni.

Deosebirile dintre David Pop, „omul fără însuşiri", antieroul din ***Catastrofa***, şi Apostol Bologa sunt semnificative. Diferă, în primul rând, complexitatea celor două personaje. Mult mai profund şi mai plauzibil, Apostol este un individ dilematic. Spre deosebire de David Pop, el este un erou aflat la înălţimea dramei pe care o trăieşte. Cel care făcea apologia ideii de datorie atât pe frontul italian cât şi pe cel rus trăieşte o puternică criză de conştiinţă în momentul în care află că divizia lui va fi mutată pe frontul românesc. Începe să şovăie şi încearcă să iasă din această situaţie-limită în care l-a aruncat destinul potrivnic. Distrugând un reflector inamic, Apostol Bologa speră să îi fie aprobată cererea de a nu fi mutat pe frontul ardelenesc. El nu găseşte însă înţelegere la comandantul diviziei, care îi reproşează faptul că face deosebire între duşmanii patriei. Generalul Karg nu recunoaşte „imposibilitatea morală" de a lupta împotriva românilor invocată de către Bologa, considerând-o *„laşitatea unor oameni fără sentimente patriotice"*. Dintr-o problemă de datorie, războiul devine pentru Apostol o problemă de conştiinţă. După întrevederea ratată cu comandantul diviziei, personajul se hotărăşte să dezerteze, dar este grav rănit înainte de a-şi pune planul în aplicare. În mod treptat, Bologa descoperă faptul că adevărata datorie a omului este impusă de conştiinţă. De aici unele afirmaţii memorabile: *„- Lege, datorie, jurământ sunt valabile numai până în clipa când îţi impun o crimă faţă de conştiinţa ta! (...) Nici o datorie din lume n-are dreptul să calce în picioare sufletul omului"*.

Următoarele „cărţi" ale naraţiunii adaugă noi dimensiuni la biografia spirituală a personajului. Slăbit de boală, Bologa este mutat de la artilerie la coloana de muniţii. Beneficiind de un concediu medical, el se întoarce la Parva şi rupe logodna cu Marta Domşa. Uşuratică şi cochetă, aceasta îşi alunga plictiseala în compania ofiţerilor maghiari. Deşi aflat într-o situaţie-

limită, Apostol descoperă adevărata dragoste alături de Ilona, fiica groparului Vidor. Scriitorul adaptează teoria „bunului sălbatic" la un personaj feminin inocent, necorupt încă de civilizație. Ca și în ***Ciuleandra***, proiectata căsătorie cu o femeie simplă și sănătoasă are menirea de a produce o simbolică revigorare a clanului. Fericirea lui Bologa nu ține însă mult deoarece este numit din nou la Curtea Marțială pentru a condamna niște bieți țărani români învinuiți de spionaj. Nemaidorind să facă parte din completul de judecată și astfel să fie părtaș la o nouă crimă, personajul se hotărăște să dezerteze. Bologa nu își ia însă nici cele mai elementare măsuri de precauție și este prins tocmai de locotenentul Varga, cel care a promis că îl va aresta dacă va încerca să treacă prin sectorul lui. În finalul întâmplărilor prezentate, apologia datoriei este făcută de către Varga, acest dublu al lui Apostol Bologa din debutul romanului: „*- Vezi, Bologa?... Îți aduci aminte când te-am prevenit în tren și pe urmă și... Rău îmi pare că... Eu mi-am făcut datoria... numai datoria, precum trebuie să și-o facă orice om pe lume, oriunde și în orice împrejurare...*"

Ultima „carte" zugrăvește criza sufletească a unui om confruntat cu o situație existențială decisivă, cu iminența morții. Prezentând procesul lui Apostol Bologa și execuția acestuia, finalul romanului anticipează finalul din ***Crăișorul Horia***. Jertfindu-se pentru neamul părinților, Apostol Bologa se dovedește un demn continuator al predecesorilor săi iluștri. Personajul se simte detașat de evenimentele la care participă, totul fiind trăit ca într-un vis. Voluptatea cu care Apostol acceptă moartea se explică prin faptul că ea reprezintă o izbăvire, reușind să ofere o ieșire dintr-o situație-limită pe care n-a putut-o rezolva. Drama personajului care trăiește o acută criză de identitate este simbolică, fiind trăită într-o manieră similară și de alte naționalități obligate să lupte sub stindard imperial pentru o cauză ce nu era

a lor. Dintr-un apologet al ideii de datorie față de stat, Bologa se transformă într-un apostol al ideii de iubire universală.

Prin ***Pădurea spânzuraților,*** Liviu Rebreanu devine creatorul romanului românesc de analiză psihologică.

Problema condiției literaturii de război, a raportului dintre *realitate* și *ficțiune* este abordată de către Rebreanu într-un interviu publicat în 1941 în ***Evenimentul zilei*** sub titlul ***Literatura și războiul.***[9] Chestionat în privința rolului reportajului de război, prozatorul afirmă că scopul acestuia este acela de a-i furniza scriitorului un document necesar pentru creațiile sale viitoare. Sub acest aspect, el poate să ofere o viziune mai clară și mai completă asupra câmpului de luptă decât însăși participarea la bătălie. Reportajul de război nu poate pune în umbră ficțiunea deoarece rămâne un document, adică îi lipsește suflul de viață pe care îl dă doar literatura prin intermediul scriitorului-demiurg. Reportajul oferă doar aspecte izolate – consideră Rebreanu –, el nu are perspectivă. Literatura îi urmează documentului, după ce elementele reunite de reportaj sunt filtrate în sufletul artistului. Reportajul nu poate eclipsa literatura, deoarece el este înghițit, devorat de către literatură.

Asemenea unor autori precum Hortensiei Papadat-Bengescu în ***Balaurul,*** Camil Petrescu în ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** sau Cezar Petrescu în ***Întunecare,*** Liviu Rebreanu refuză prezentarea carnajului în literatura de război, chiar dacă acest lucru i-ar putea asigura un succes de public răsunător. Scriitorul se simte atras de latura psihologică a războiului, fiind preocupat de relevarea mutațiilor produse în forul intim al combatanților. Prin profunda dramă de conștiință trăită de către Apostol Bologa, romanul ***Pădurea spânzuraților*** poate fi comparat cu marile romane inspirate din evenimentele primului război mondial: ***Focul*** (1916)

de Henri Barbusse, ***Furtunile de oțel*** (1920) de Ernst Jünger, ***Adio arme!*** (1929) de Ernest Hemingway sau ***Nimic nou pe frontul de vest*** (1929) de Erich Maria Remarque.

G.Călinescu a văzut în romanul ***Pădurea spânzuraților*** *„monografia incertitudinii chinuitoare”*.[10] La rândul lui, E.Lovinescu semnalează capacitatea scriitorului de a-și înnoi arsenalul epic abandonând temporar formula creației obiective de dragul analizei psihologice, unde a reușit să dea un roman la fel de valoros ca ***Ion.*** În opinia criticului, ***Pădurea spânzuraților*** este *„cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conștiință”*.[11] În cronica pe care o consacra romanului, Pompiliu Constantinescu semnala mutarea conflictului din exterior în interior, *„în tenebrele conștiinței bolnave a lui Apostol Bologa”*.[12] Reconstituind evoluția prozei românești interbelice, Șerban Cioculescu consideră romanul ***Ion*** o epopee a vieții rurale, în timp ce ***Pădurea spânzuraților*** este o epopee a războiului, răsfrânt în conștiința ardeleanului Apostol Bologa. Criticul remarcă faptul că, la data apariției, ***Pădurea spânzuraților*** revoluționa romanul nostru analitic *„prin studierea migăloasă a psihologiei individuale”*. În 1922, romanul era *„primul studiu moral care se impune atenției publice din câmpul epicei noastre”*. La un interval de câțiva ani, maniera lui Rebreanu de a face investigație psihologică i se pare însă „primară”, fiind depășită prin împământenirea unor noi metode de analiză, împrumutate de la o serie de maeștri ai genului precum Marcel Proust sau James Joyce.[13] La rândul lui, Tudor Vianu vede în autorul ***Ciuleandrei*** *„un analist al stărilor de subconștiență, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice”*. Cunoscutul stilistician observă că I.L.Caragiale este primul scriitor român care întrebuințează notația organică pentru a da o viață mai intensă descrierilor sale. Rebreanu

redescoperă procedeul şi îi dă o întrebuinţare mult mai amplă, realismul devenind pentru el *„formula literaturii **tari**, răscolitoare”*. În opinia lui Tudor Vianu, ***Pădurea spânzuraţilor*** este construită în întregime pe schema unei obsesii, care dirijează destinul eroului din adâncimile subconştientului.[14]

Gheorghe Lăzărescu remarcă faptul că ***Pădurea spânzuraţilor*** este primul roman românesc de analiză psihologică. În felul acesta, Rebreanu se dovedeşte un deschizător de drumuri, după ce cu numai doi ani înainte a produs o cotitură şi în sfera romanului de creaţie. Ca roman de război, ***Pădurea spânzuraţilor*** depăşeşte o serie de creaţii anterioare precum ***Strada Lăpuşneanu*** de Mihail Sadoveanu sau ***În cetatea idealului*** de Dem. Theodorescu. Principalul interes al naraţiunii nu este văzut în valoarea ei documentară, ci în faptul că *„întreprinde o profundă analiză a unei conştiinţe în criză”*. Conflictul aparent este acela dintre „datoria cetăţenească” şi „conştiinţa naţională” a ardeleanului obligat să lupte în armata imperială împotriva românilor. Experienţa tragică a războiului distruge însă toate certitudinile personajului, care încearcă să îşi înlocuiască vechile convingeri etice prin credinţa în iubirea universală. Gh. Lăzărescu remarcă faptul că, în intenţia lui Liviu Rebreanu, Apostol Bologa trebuia să treacă prin mai multe etape semnificative: cetăţean, român, om. Ideea datoriei se dovedeşte importantă deoarece îl ţine pe personaj la adăpost de îndoieli. Romanul începe în momentul în care în sufletul lui Apostol se trezeşte îndoiala chinuitoare în privinţa culpabilităţii lui Svoboda. În ciuda argumentelor proprii şi a celor aduse de camarazii de arme, nehotărârea personajului se amplifică tot mai mult, provocând drama. Criticul vede în dezertarea lui Apostol Bologa o „sinucidere deghizată”, care dobândeşte însă şi semnificaţia unui martiraj naţional. Tot Gh. Lăzărescu este acela care

atrage atenția asupra faptului că este pentru prima oară în romanul românesc când se acordă un rol atât de important subconștientului în determinarea acțiunilor unui personaj. Zbuciumul sufletesc al eroului între mântuire și damnare, fericirea găsită în ispășirea prin suferință îl apropie pe Apostol Bologa de eroii lui Dostoievski. Tot de marele scriitor rus amintește și procedeul notării senzațiilor personajului în clipele culminante ale dramei.[15]

Nicolae Manolescu crede că, în ***Pădurea spânzuraților,*** găsim un alt Rebreanu decât în ***Ion*** și consideră că fiecare din aceste romane reprezintă un cap de serie în romanul nostru. Noutatea în raport cu romanul precedent este identificată în interiorizarea viziunii. În ***Ion*** obiectivitatea ținea de o perfectă exterioritate a naratorului, în timp ce în ***Pădurea spânzuraților*** impresia de obiectiv ține de *„felul cum orizonturile subiective ale personajelor se intersectează, producând viziunea fără ajutorul autorului”*. Noul tip de obiectivitate nu este obținut prin hipertrofia perspectivei auctoriale, ci prin reducerea ei până aproape de zero și înlocuirea cu ceea ce pot vedea și înțelege personajele înseși. Această diminuare a perspectivei povestitorului permite ca, uneori, despre aceeași realitate să existe mai multe puncte de vedere diferite. Afirmarea unor viziuni psihologic-diferențiate asupra evenimentelor este însă mereu controlată și integrată unei perspective supraindividuale. Concluzia lui Nicolae Manolescu este aceea că ***Pădurea spânzuraților*** este un amalgam de procedee vechi și noi. Maniera veche constă în povestirea la persoana a treia, ordonat și cronologic, de către un narator din afară, a amintirilor. Cea modernă creează impresia că amintirile au fost psihologizate, fiind situate în perspectiva personajului însuși. N. Manolescu citește în indecizia lui Rebreanu faptul că romanul românesc nu asimilase încă noua tehnică. Dar este cu adevărat ***Pădurea spânzuraților*** un roman psihologic? Aceasta este întrebarea șocantă pe care o lansează N.

Manolescu. Ea pare justificată prin faptul că paginile propriu-zis analitice ale cărţii sunt puţine, precumpănind înfăţişarea obiectivă a conştiinţei din perspectiva şi în limbajul naratorului. Conştiinţa lui Apostol Bologa este mai degrabă etică şi generală decât psihologică. Criticul este de părere că acest roman al conştiinţei se deosebeşte atât de analiza pasiunilor din ***Adolphe,*** cât şi de analiza mai nouă a unei conştiinţe total psihologizate, specifică romanului introspectiv de tip proustian. Ca roman al conştiinţei morale, ***Pădurea spânzuraţilor*** nu cunoaşte tehnicile fluxului interior, fiind legată de observaţie şi prin caracterul social al motivaţiilor. Interiorizarea viziunii în ***Pădurea spânzuraţilor*** în comparaţie cu ***Ion*** este interpretată de către exeget ca o fisurare a autorităţii de esenţă divină a naratorului transcendent. Romanul psihologic de tip doric este resimţit astăzi ca o formulă artificială deoarece se opreşte la jumătatea drumului: personajelor li se îngăduie să se exprime, însă în limitele unui control extrem de strict.[16]

Ion Simuţ vede în ***Pădurea spânzuraţilor*** o carte unică în literatura română. Exegetul este de părere că, în ciuda lecturilor multiple generate de text, tema iubirii universale este cea care ne conduce spre miezul romanului. Criticul este de părere că ***Pădurea spânzuraţilor*** este cel mai important roman religios al literaturii române deoarece *„căutarea credinţei, sinonimă cu interogaţia asupra sensului existenţei, nu este nicăieri mai patetic şi mai veridic pusă în ecuaţie epică”.*[17] Ca roman al crizei mistice, naraţiunea are un echivalent posibil în ***Jurnalul fericirii*** de N.Steinhardt. Ion Simuţ este de părere că drama războiului pe care o trăieşte Apostol Bologa nu reprezintă decât un reper exterior, realist, pentru o dramă mult mai profundă, cea a îndoielii şi a regăsirii credinţei religioase. În viziunea criticului, ***Pădurea spânzuraţilor*** rămâne în literatura română un reper important nu numai pentru romanul conştiinţei politice şi morale, ci mai ales pentru romanul

conştiinţei religioase. Deşi ***Pădurea spânzuraţilor*** marchează apariţia realismului psihologic românesc, Ion Simuţ relevă precaritatea mijloacelor prin care se realizează sondarea psihologică a interiorității. Stângăciile scriitorului sunt explicate prin faptul că psihologia şi obscuritățile interioare sunt explorate de un scriitor obişnuit cu obiectivitatea realistă. Ion Simuţ este de acord cu observaţia lansată de Dana Dumitriu potrivit căreia romanele ***Pădurea spânzuraţilor*** şi ***Ciuleandra*** sunt mai degrabă comportamentiste decât analitice deoarece le lipseşte „disecţia subiectivă" şi „speculaţia cazuistică". În felul acesta, tentativa lui Rebreanu de a evada din cadrele realismului obiectiv înspre un realism psihologic realizat cu alte mijloace rămâne neconvingătoare.

B. METAFIZICA DANSULUI

Trăind experienţa copleşitoare a două războaie mondiale, scriitorul secolului XX nu se mai mulţumeşte cu o artă idilică, nu înfrumusețează în mod artificial realitatea înconjurătoare, ci o înfăţişează în toată nuditatea şi dramatismul ei, disecând-o cu maximă luciditate. În literatura română, depăşirea neoromantismului minor semănătorist şi impunerea unei perspective reci, obiective asupra unei realităţi tragice i se datorează lui Liviu Rebreanu. Scriitorul ardelean are o contribuţie decisivă atât în crearea romanului românesc modern de investigaţie socială (*Ion, Crăişorul Horia, Răscoala*), cât şi în impunerea naraţiunii de factură psihologică (*Pădurea spânzuraţilor, Adam şi Eva, Ciuleandra, Jar*). Chiar dacă cel care pătrunde în zonele cele mai camuflate ale sufletului uman rămâne – deocamdată – scriitorul omniscient şi nu personajul-narator în măsură să îşi radiografieze cu o copleşitoare intensitate trăirile sale cele mai intime, Liviu Rebreanu se

dovedeşte, şi în romanul *Ciuleandra* (1927), un deschizător de drumuri. Şi pentru că scopul prozatorului este acela de a reflecta *„pulsaţia vieţii"*, de a închide în discursul său *„câteva clipe de viaţă adevărată"*, Liviu Rebreanu porneşte, şi de această dată, de la inepuizabilele resurse ale realităţii, viaţa constituind, pentru autorul *Răscoalei*, modelul suprem al artei. Astfel, eroina centrală a cărţii, Mădălina, este o fată pe care scriitorul a cunoscut-o, *„o fată de ţăran, care a crescut la ţară, ajunge fată de lume, apoi artistă şi trăieşte fericită până la urmă"*.[18] Tot din realitate este împrumutat şi dansul Ciuleandra, care se transformă într-un adevărat laitmotiv al cărţii. Scriitor cu o gestaţie destul de îndelungată, Liviu Rebreanu poartă în sine subiectul romanului timp de cincisprezece ani, o primă versiune nuvelistică (*Nebunul*) fiind relevantă pentru condiţia protagonistului, Puiu Faranga. O variantă ulterioară a fost intitulată *Treisprezece*. Spre deosebire de *Ion* şi *Răscoala*, în *Ciuleandra* Rebreanu nu intenţionează să creeze nişte tipuri vii, în măsură să concureze starea civilă, nici nu urmăreşte o acţiune în desfăşurarea ei riguroasă, ci aprofundează un conflict interior, şi anume consecinţele ultime la care poate duce pasiunea. „*Ciuleandra* – notează Rebreanu în *Jurnalul* său – *asta pentru mine e o operă în care se exprimă şi se clarifică o taină sufletească mare, e cazul, des repetat, al iubirii până la crimă... Tratat simplu, direct, fără complicaţii, poate să nu mulţumească pe amatorii de acţiuni întortocheate şi haletante; dar eu aşa am simţit-o"*.[19] Substituirea acţiunii prin analiza comportamentului uman devorat de instincte, iată arta poetică a acestui roman care demonstrează, încă o dată, tendinţa neobişnuită a lui Rebreanu de a investiga mereu noi teritorii. De altfel, însemnările scriitorului din data de 8 august 1927 se dovedesc semnificative pentru a reconstitui geneza şi semnificaţiile romanului. Rebreanu este conştient de faptul că *Ciuleandra* nu va cuceri cititorii dornici de romane de acţiune. El

nu acceptă însă arta gratuită, privită ca un simplu joc. Crezul artistic rebrenian pune accent pe semnificaţiile creaţiei, însăşi valoarea operei de artă fiind în concordanţă cu semnificaţiile ei sufleteşti, etice sau moral-sociale. În viziunea romancierului, jocul nu are durabilitate, fiind un simplu artificiu, o efemeră experienţă de laborator. Asemenea meditaţii provocate de munca la *Ciuleandra*[20] reiau câteva din ideile expuse în articolul programatic intitulat *Cred.*

Importantă pentru relevarea semnificaţiilor cărţii se dovedeşte şi o scrisoare a lui Rebreanu din 5 ianuarie 1929 adresată fiicei sale. Ea întregeşte ideile exprimate în ***Jurnal*** şi în ***Mărturisirile*** scriitorului: *„Că întreg capitolul cu uciderea Madelainei nu e impregnat de groaza la care te aşteptai e de asemenea un efect dorit de mine. Toată scena am dorit să fie ceva nebulos, între real şi ireal. În definitiv, aici nu m-a interesat materialitatea crimei, ci impreciziunea imboldului care o stârneşte. N-am vrut să îngrozesc pe cititor, ca în romanele senzaţionale, unde crima e un scop exterior, ci să-l îndemn să se intereseze de ce s-a produs un gest atât de ciudat. Şi chiar asasinul, tocmai prin inconştienţa lui mai mult sau mai puţin evidentă, trebuie să facă pe cititor să caute şi să se pasioneze de ceea ce se petrece în inconştientul eroului meu. De aceea şi Madelaine rămâne, în tot cursul romanului, o fantomă simpatică, blondă, care prin evocarea ei, luminează sufletul ucigaşului".*[21]

Ca şi ***Pădurea spânzuraţilor***, romanul ***Ciuleandra*** se deschide cu o imagine insolită, capabilă să îl şocheze pe cititorul „cuminte", obişnuit cu o viziune idilică asupra realităţii. Este vorba de uciderea Madeleinei de către soţul ei, Puiu Faranga. Scena iniţială este în măsură să trezească interesul lectorului şi să sugereze nebunia care pune stăpânire pe criminal:

„- Taci!... Taci!... Taci!...

O prăvălise pe sofa şi, cu genunchiul drept, îi zdrobea sânii. Degetele şi le înfipsese în gâtul ei plin şi alb parc-ar fi vrut să înăbuşe un răspuns de care se temea. Îi simţea corpul zvârcolindu-se, întocmai ca subt o îmbrăţişare fierbinte, şi zvârcolirea îl înfuria mai nătâng.

-Taci!... Taci!...

Repeta acelaşi cuvânt, cu acelaşi glas horcăit, forăind pe nas rar, prelung. Ochii lui umflaţi nu vedeau totuşi nimic, ca şi când s-ar fi coborât peste ei un obositor văl roşu..."

Cartea este scrisă în răspăr prin faptul că momentul de maximă intensitate se petrece în debutul relatării, restul romanului încercând să reconstituie psihologia criminalului şi să argumenteze gestul acestuia. Tot în debutul romanului este introdus şi motivul privirii – motiv esenţial în proza lui Liviu Rebreanu –, ochii victimei privindu-l cu reproş pe călău de dincolo de moarte.

Atenţia prozatorului se distribuie simultan asupra mai multor aspecte esenţiale, unul din ele constând în sondarea psihologiei criminalului, în analiza culpabilităţii. Dar ***Ciuleandra*** este şi un roman social, în care Liviu Rebreanu reface viaţa marii boierimi de la începutul secolului XX. Ca excelentă pictură de moravuri, ***Ciuleandra*** este romanul unei familii, mai exact cronica decăderii acesteia. Ca descendent al unor strămoşi iluştri de pe vremea lui Vlad Ţepeş, bătrânul boier Policarp Faranga ne apare – asemenea lui Miron Iuga din ***Răscoala*** – ca un *pater familias*, ca o întruchipare a boierului de viţă având o autoritate de nezdruncinat. Adevărat patriarh, fostul ministru al justiţiei are convingerea că oamenii ca el trebuie să suporte doar consecinţele morale ale nenorocirilor ce se abat asupra lor. Fiul acestuia, Puiu Faranga, reprezintă, în antiteză, copia degradată a arhetipului deja şi el imperfect care este tatăl său. Fiind ameninţată cu degenerarea

însăşi instituţia sacră a familiei, bătrânul boier hotărăşte ca ieşirea din acest moment de criză să aibă loc prin căsătoria lui Puiu cu o femeie viguroasă, împrospătându-se astfel sângele „nobil” – dar istovit – al clanului Faranga. Asemenea lui Emile Zola, Rebreanu examinează rolul eredităţii în evoluţia personajelor sale. Surprinzând o serie de aspecte maladive ale societăţii timpului, prozatorul ardelean se mai apropie şi de Hortensia Papadat-Bengescu, cea care, prin „ciclul Hallipa”, impune boala ca temă literară, opera dobândind astfel puternice accente naturaliste. Dar cartea mai ridică şi alte probleme grave cum ar fi cea a Onoarei sau cea a Justiţiei. Din perspectiva reprezentanţilor familiei nobiliare, triumful dreptăţii este mai puţin important decât imaginea lor în faţa comunităţii. Pentru salvarea aparenţelor, membrii clanului sunt gata de orice sacrificiu, inclusiv să îl declare nebun pe Puiu, pentru ca astfel el să scape de consecinţele faptei sale. Scriitorul nu analizează însă cauzele care au provocat crima, ci urmăreşte urmările ei, mai exact marile transformări care au loc în sufletul „călăului”. Căci, dacă la început romancierul ne înfăţişează un personaj mediocru confruntat cu o situaţie-limită a existenţei sale, situaţie căreia nu îi poate face faţă, Puiu Faranga va dobândi în final profunzimile unui erou dilematic. Recluziunea într-o casă de sănătate după săvârşirea crimei marchează începutul unor îndelungate procese de conştiinţă, fără a se găsi însă mobilul crimei. Premergătoare verdictului, detenţiunea lui Puiu Faranga seamănă cu aceea a lui Apostol Bologa, chiar dacă motivele care declanşează introspecţia sunt total diferite. Detenţia provoacă însă începutul unui proces de autocunoaştere şi cel care până nu demult a regretat nu atât crima cât repercursiunile ei începe să se metamorfozeze. Această metamorfoză este exprimată şi printr-o mărturisire relevantă pentru prefacerile care au loc în interiorul personajului: *„În două zile un om, singur*

cu sufletul lui, între patru ziduri, înțelege mai mult decât altfel în douăzeci de ani”. Catastrofa duce la reconsiderarea întregii existențe a lui Puiu Faranga. Dacă la început el nu deplânge atât crima cât faptul că, vremelnic, trebuie să renunțe la plăceri, la un mod de existență de tip dionisiac, mai târziu el o redescoperă pe Madeleine, cea pe care a neglijat-o în timpul vieții. Adevărat purgatoriu, suferința îl modifică pe personaj, care nu mai are nimic din *dandy*-ul de altădată. Marele paradox al lui Puiu Faranga constă în faptul că el are revelația dragostei adevărate abia după moartea iubitei sale. Confruntat cu iraționalitatea crimei, cel care și-a risipit cu generozitate existența în banalități mondene încearcă să își explice destinul și soluția care i se pare cea mai verosimilă – după un îndelungat proces de autorevelare – este caracterul înnăscut al înclinațiilor sale criminale. Reconsiderată, existența îi apare lui Puiu Faranga ca un lung șir de tentative de crimă, eșuate datorită cenzurii educației, care a dus la refularea vremelnică a instinctelor. Acestea însă izbucnesc de îndată ce găsesc un teren propice de manifestare, ca de exemplu în iubire sau în timpul dansului. Pornind de la modelele celebre ale literaturii ruse, Rebreanu analizează procesul îndelungat al transformării călăului (adică a brutei) în victimă. Aceasta pentru că abia în final personajul dobândește conștiința propriei sale ticăloșii, de unde și acuta nevoie interioară de a plăti. Osânda este asumată în mod conștient, fără a se mai aștepta intervenția justiției instituționalizate. Generată de instinctele maladive înnăscute ale eroului, crima este urmată de recluziunea în nebunie, formă supremă a autopenitenței. Ca și în cazul eroilor lui Dostoievski, nu justiția omenească este cea care pedepsește, ci aceea a conștiinței. Viabilitatea lui Puiu Faranga ca personaj constă tocmai în întrebările pe care acesta și le pune, cititorul asistând pe parcursul

desfăşurării romanului la un paradoxal proces de umanizare a personajului, dorinţa lui de penitenţă exprimând nevoia de regăsire a purităţii originare.

Excelent constructor, Liviu Rebreanu nu poate renunţa la tentaţia geometriei nici în romanele sale psihologice. Astfel, ***Ciuleandra*** se deschide prin relatarea unei crime şi se închide printr-o altă tentativă de crimă, procedeu la care se adaugă crearea contrapunctică a protagoniştilor, fiecărui personaj demonic corespunzându-i un dublu angelic. Adevărat simbol al inocenţei, Mădălina nu este prezentată în mod direct, destinul ei fiind refăcut din amintirile celorlalţi. Într-o lume ce poartă în sine pecetea răului ea devine o victimă sigură, alternanţele numelui (Mădălina – Madeleine) reflectând cele două identităţi succesive ale personajului. De altfel, metamorfoza ţărăncii în boieroaică se realizează printr-un acut şi prelungit fenomen de înstrăinare. Înscriindu-se în direcţia literaturii de factură moralizatoare specifică scriitorilor ardeleni, Rebreanu nu se sfieşte să îşi exprime printre rânduri dezaprobarea faţă de stilul de viaţă al claselor dominante, idealul său fiind legat de modul de existenţă sănătos al păturilor subjugate. Andrei Leahu, de exemplu, gardianul lui Faranga, repetă în mod simbolic experienţa acestuia, dar evită crima, ştiind că justiţia îi apără doar pe cei bogaţi. Ba mai mult, medicul Ioan Ursu are un destin simetric cu cel al bolnavului pe care îl ţine sub observaţie, în sensul că drama sa sentimentală este provocată tot de pierderea Mădălinei. Spre deosebire însă de istoria lui Puiu Faranga, povestea „iluziilor pierdute" ale consăteanului Mădălinei este doar sugerată, întregul fiind refăcut abia în final prin însăşi confesiunea medicului.

Adevăratul personaj central al romanului este însă Ciuleandra, acest dans fatidic, în măsură să pecetluiască definitiv existenţa celui care îl joacă. Descrierea horei este într-adevăr antologică, mult mai reuşită chiar decât

aceea din ***Ion*** şi, fiind vorba de un fals roman poliţist, momentul culminant al cărţii nu îl reprezintă crima, ci însuşi spectacolul dansului. Parcă tot romanul nu constituie altceva decât pretextul zugrăvirii acestui tablou demn de penelul lui Grigorescu şi rememorat de Puiu Faranga: *„Cine n-a văzut Ciuleandra nu-şi poate închipui beţia dansului... Zidul viu se avântă, când încoace, când încolo, lăutarii pişcă vehement strunele înăsprind şi ascuţind sunetele cu câte un chiot din gură, la care încearcă să răspundă altul, din toiul jucătorilor, curmat însă şi înghiţit de năvala ritmului...Şirul... se transformă parcă într-un morman de carne fierbinte, care se zvârcoleşte pe loc un răstimp...De câteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, ţâşnite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun ţipăt de fată, cu sânii aprinşi de strânsoare. Şi aşa jocul pare că va continua până ce toţi jucătorii îşi vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănţuită. Dar brusc... cântecul se frânge şi îngrămădirea de tineri se risipeşte într-un hohot de râs sălbatec ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute, încât chiar văile se umplu de un cutremur parcă furia patimei omeneşti ar fi deşteptat până şi instinctele de amor demult înţelenite ale pământului...În orice caz eu şi azi cred că singură Ciuleandra din câte jocuri cunosc poate să explice extazul dansului, al dansului ca o manifestare a adoraţiei supreme, ba chiar a dansurilor religioase, care se sfârşeau prin mutilări sau sacrificii umane”.*

Ca reflex al unei beţii existenţiale, Ciuleandra aminteşte de extazul dionisiac al dansului lui Zorba, dar şi de sensurile profunde pe care le dobândeşte tangoul în operele scriitorilor latino-americani. Deşteptând instinctul erotic (instinctele joacă un rol esenţial în această carte), ritualul păgân al dansului ne apare ca o exteriorizare a pasiunilor refulate, dar şi ca o întruchipare a destinului. Puiu Faranga se recunoaşte în acest ritual ludic

exprimând un model dionisiac de existenţă, de unde şi obsesia Ciuleandrei care îl va urmări permanent. Dar, spre deosebire de ţăranii pentru care dansul apare ca o manifestare ocazională a bucuriilor refulate, ca o abolire a cotidianului dur şi cenuşiu, pentru boier el constituie potenţarea modelului său permanent de viaţă. Revenind la funcţia iniţiatică a horei, ea mai este importantă deoarece duce la revelarea partenerului ideal, anticipând astfel formarea viitorului cuplu. Sunt doar câteva din argumentele care demonstrează de ce Ciuleandra ocupă locul central în roman, prozatorul elaborând – după cum se poate lesne observa – o adevărată *metafizică a horei*. Aceasta deoarece dansul este o manifestare a instinctului şi a elanului vital, a bucuriei de a trăi, dar şi un limbaj (ritual) al seducţiei. Şi în cazul lui Rebreanu, eliberarea de contingent şi identificarea cu ceea ce este nepieritor se realizează prin intermediul extazului provocat de ritmul trepidant al Ciuleandrei.

Deşi explorarea psihologiei abisale se realizează încă din perspectiva scriitorului omniscient şi nu din aceea a personajului care se „autodevoră" în mod simbolic în faţa cititorului, romanul ***Ciuleandra*** reprezintă un moment reuşit în evoluţia romanului românesc de investigaţie psihologică, anunţând câteva din viitoarele cuceriri importante ale acestuia.

Este semnificativ faptul că, la apariţie, romanul nu s-a bucurat de aprecierea unanimă a criticii. De altfel, receptarea operei rebreniene a cunoscut o serie de mutaţii în timp. Situate o lungă perioadă în umbra capodoperelor, romane precum ***Adam şi Eva*** sau ***Ciuleandra*** sunt redescoperite azi de criticii literari, în timp ce unele opere de vârf (în special ***Răscoala***) au pierdut câte ceva din strălucirea lor de odinioară. Marii critici ai perioadei interbelice nu au fost prea entuziaşti la apariţia romanului, considerându-l o creaţie sub valoarea lui ***Ion*** şi a ***Pădurii spânzuraţilor***. Cu

toate acestea, Rebreanu este introdus într-o tradiție a operelor de investigație psihologică, alături de I.L.Caragiale, Gib Mihăescu și Cezar Petrescu. Este elocventă sub acest aspect opinia lui G.Călinescu, care neagă chiar și caracterul romanesc al scrierii, considerând-o doar o nuvelă bine întocmită: *„Într-o literatură încă săracă în invenție ca a noastră,* ***Ciuleandra*** *înfățișează o nuvelă onorabilă, rece, superficială, dar bine întocmită".*[22] Același critic mai observă faptul că, de îndată ce trece la romanul citadin, Rebreanu eludează înfățișarea unor indivizi pentru a se refugia în monografia unei pasiuni, a unei porniri, adică în romanul psihologic. Cazul lui Puiu Faranga este comparat cu cel al lui Lantier din ***La bête humaine*** de Zola, dar Călinescu identifică în narațiune și o serie de influențe din literatura rusă. Materia romanului este formată de trecerea treptată de la logica aparent normală la conduita și ținuta demențială. Dintre interpretările mai recente, merită semnalată cea purtând semnătura Ioanei Em. Petrescu. Exegeta pornește de la investigarea narațiunii ***Fiara***, în care Rebreanu urmărește metamorfoza omului în fiară la vederea sângelui unui animal împușcat. Uciderea aparent necesară a unui câine turbat se transformă în voluptatea barbară a săvârșirii unui sacrificiu sângeros și trezește „nebunia" personajului. Or, tocmai explicarea clipei de nebunie care duce la crimă apare și în ***Ciuleandra***, roman anticipat de nuvela ***Fiara***. Ioana Em. Petrescu vede în extazul dansului *„o manifestare orgiastic dionisiacă",*[23] un ritual de sacrificiu. Crima lui Faranga este explicată printr-un proces anamnetic, uciderea blândei și melancolicei Madeleine având drept scop redescoperirea vitalității orgiastice a Mădălinei de odinioară. Exegeta relevă faptul că, în cele două texte înrudite, ***Fiara*** și ***Ciuleandra***, *„sfera instinctualității primește o coloratură dionisiacă vizibilă, mai evidentă*

decât în marile romane".[24] Sursele tragicului sunt identificate la Rebreanu într-o viziune nietzscheană a existenței instinctuale.

Nuanțând o serie de idei prezente în exegeza rebreniană, Ion Simuț relevă trăsăturile naturaliste ale unui roman în care se urmăresc, în manieră tipic zolistă, consecințele nefaste ale eredității. Criticul relevă însă faptul că investigarea unui caz patologic este dublată de o subtilitate psihologică străină de naturalism: *„Singura scriere rebreniană care are la baza viziunii de ansamblu un principiu naturalist este* ***Ciuleandra****. Afirmația aproape că nu mai trebuie demonstrată, îndată ce suntem de acord că în Puiu Faranga avem un exemplar / un vlăstar degenerat al boierimii, iar devitalizarea îl conduce la stricarea sângelui, la nebunie şi apoi la crimă. Fatalitatea are aici o explicație strict biologică, specifică naturalismului. Componenta patologică este, într-adevăr, foarte puternică în* ***Ciuleandra****. Dar prozatorul investeşte în acest roman şi o subtilitate psihologică străină de naturalism"*.[25]

NOTE:

1.Liviu Rebreanu, în ***Adevărul literar şi artistic,*** anul VII, nr. 283, 9 mai 1926, p.1; reprodus în ***Romanul românesc în interviuri***, vol. III, partea I, *ed. cit*., p.56.

2.Liviu Rebreanu, ***Mărturisiri,*** în ***Jurnal***, vol.I, *ed. cit.,* p.317.

3.*Ibidem,* p.317.

4.Liviu Rebreanu, ***Opere 5.*** *Pădurea spânzuraților.* Ediție critică de Niculae Gheran. Addenda de Cezar Apreotesei şi Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

5.Liviu Rebreanu, ***Mărturisiri,*** în ***Jurnal***, vol.I, *ed. cit.,* p.315.

6.Schița narațiunii ***Moartea*** sau ***Pasiunea morții*** este reprodusă de Niculae Gheran în Liviu Rebreanu, ***Caiete,*** *ed. cit.,* p.328.

7.Liviu Rebreanu, ***Mărturisiri,*** în ***Jurnal,*** vol.I, *ed. cit.,* p.317.

8.Liviu Rebreanu, în ***Adevărul literar şi artistic,*** anul VII, nr. 283, 9 mai 1926, p.1; reprodus în ***Romanul românesc în interviuri***, vol. III, partea I, *ed. cit*., p.56.

9.Liviu Rebreanu, ***Literatura şi războiul***, în ***Opere 20.*** *Interviuri, anchete (1940-1943). Cuvântări (1925-1943), ed. cit.,* pp.40-42.

10.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, *ed. cit.,* p.734.

11.E. Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane,*** vol.2, *ed. cit.,*.261-265.

12.Pompiliu Constantinescu, în ***Viața literară,*** I, nr.15, 29 mai 1926. Reprodus în ***Scrieri,*** vol.4, Editura Minerva, 1970.

13.Şerban Cioculescu, în ***Revista Fundațiilor Regale,*** III, nr.2, februarie 1936.

14.Tudor Vianu, ***Opere 5.*** *Studii de stilistică (Arta prozatorilor români), ed. cit.,* pp.275-276.

15.Gheorghe Lăzărescu, ***Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică,*** Editura Minerva, Bucureşti, 1983, pp.141-156.

16.Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe.*** *Eseu despre romanul românesc,* vol.I, *ed. cit.,* pp.176-196.

17.Ion Simuț, ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism*, *ed. cit.,* p.295.

18.Liviu Rebreanu, ***Jurnal***, vol.I, *ed. cit.*, p.420.

19.*Ibidem*, p.5.

20.*Ibidem,* pp. 4-5. A se vedea şi Liviu Rebreanu, ***Opere 17.*** *Jurnal (1927-1944), ed. cit.,* pp.5-7.

21.Cf.Liviu Rebreanu, ***Opere 7.*** *Ciuleandra, Crăişorul Horia,* Ediţie critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, pp.370-371.

22.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, *ed. cit.*, p.735.

23.Ioana Em.Petrescu, ***Extazul dansului***, în vol. ***Liviu Rebreanu după un veac.*** Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi. O carte gândită şi alcătuită de Mircea Zaciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, p.252.

24.*Ibidem,* p.253.

25.Ion Simuţ, ***Tentaţia naturalismului. Cazul romanului „Ciuleandra”,*** în ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism*, *ed. cit.*, p.328.

V. ROMANELE MARILOR ASPIRAȚII

1. POETICA FANTASTICULUI SAU FASCINAȚIA TIPARELOR ORIGINARE

Ecoul copleşitor al romanelor ***Ion, Răscoala*** şi ***Pădurea spânzuraților*** a eclipsat pe nedrept celelalte creații ale lui Liviu Rebreanu, făcând ca scriitorul să se impună în conştiința publică drept un rapsod al pământului şi al satului românesc. Răsfoind operele acestui autor proteic (care a fost ziarist, dramaturg, nuvelist şi romancier), putem remarca o acută sete de înnoire, coroborată cu permanenta aspirație la perfecțiune. În ciuda succesului răsunător obținut cu romanul social, scriitorul nu se limitează cu comoditate la spațiile deja „sigure", ci aspiră să se autodepăşească, să asimileze noi teritorii. Numeroasele domenii investigate şi, îndeosebi, numărul mare al romanelor publicate reprezintă tot atâtea argumente în favoarea necesității reconsiderării scriitorului, care nu poate fi redus doar la ipostaza de cântăreț al satului, ci aspiră la mult mai mult, şi anume la ceea ce definim azi prin conceptul de *scriitor total*. De altfel, citată deja, o mărturisire făcută în 1924 în paginile revistei ***Rampa*** vorbeşte tocmai de

aspirația secretă a prozatorului către un roman în măsură să reflecte realitatea în toată complexitatea ei: *„Nu există roman psihologic sau social, sau cum le mai clasifică critica savantă. Există romanul pur şi simplu, care trebuie să fie, în acelaşi timp, şi psihologic, şi social, şi fantastic, şi istoric... Căci romanul e o lume întreagă, de la Dumnezeu până la ultima gânganie, o lume specială, cu viața ei proprie, şi totuşi atât de apropiată de sufletul general omenesc încât oricine să o poată reconstitui cu fantezia...* ”[1]

Înzestrat cu o adevărată vocație „inginerească”, Liviu Rebreanu îşi construieşte romanele, cuprinsul lor trădând o autentică fascinație a structurilor geometrice, aspirația către o arhitectură armonioasă a edificiilor narative. O compoziție circulară putem identifica şi în ***Adam şi Eva*** (1925)[2], romanul cel mai îndrăgit al prozatorului. Scenariul metafizic al cărții este schițat în două capitole teoretice (intitulate, la fel ca în ***Ion, Începutul*** şi ***Sfârşitul***), care ne introduc în substratul teozofic al unei opere deosebite în contextul creației rebreniene. Între aceşti doi piloni de susținere a materialului epic se derulează şapte capitole (număr cu evidente semnificații magice), care pot fi considerate tot atâtea creații independente, adevărate *romane în roman* având menirea de a demonstra conținutul ezoteric al cărții. Dincolo de valoarea artistică, importanța romanului constă în faptul că el distruge mitul scriitorului teluric, incapabil de reflecții filosofice adânci, demonstrând, în acelaşi timp, complexitatea profilului spiritual al lui Liviu Rebreanu. După cum o sugerează şi titlul, lucrarea se găseşte sub semnul erosului dar, pe lângă mitul căutării fericirii prin iubire, prozatorul a mai fost influențat – după cum observă Sergiu Pavel Dan – şi de *„palingenezia pythagoriciană bazată pe sacralitatea numerelor şi ideea mitică platoniciană a dragostei ca neîncetată căutare a perechii predestinate”.*[3] Descriind în şapte ipostaze diferite eterna căutare a cuplului ideal, Liviu

Rebreanu porneşte în cartea sa de la mitul androginului, expus de Platon în celebrul său dialog intitulat ***Banchetul***. Potrivit ***Dicţionarului de mitologie generală*** al lui Victor Kernbach, în tradiţia greacă, androginul era o fiinţă fabuloasă, bisexuată, cu aspect de om dublu, care a fost pedepsită de Zeus şi tăiată în două când s-a ridicat împotriva zeilor, încercând să-i domine. Mitul androginului conţine simbolul despărţirii sexelor şi implicit destinul căutării jumătăţilor. În felul acesta se sugerează şi ideea primatului iubirii faţă de toate celelalte preocupări omeneşti.[4] Potrivit mitului androginului, în starea de armonie iniţială, bărbatul şi femeia aveau un singur trup înzestrat cu două feţe. Abordată la modul simbolic, androginia este o stare primordială, o vârstă de aur ce trebuie redobândită. Erosul devine o posibilitate de regăsire a unităţii originare, de unde şi titlul parabolic al romanului. Pe de altă parte, credinţa în metempsihoză reprezintă un ecou al filosofiei indiene şi marchează adeziunea scriitorului la romantism. Potrivit ***Dicţionarului de mitologie generală,*** conceptul de metempsihoză se referă la credinţa prezentă în mai multe mitologii şi religii despre *„transmigrarea sufletelor, după moartea corpului purtător, în alt corp (de om, animal sau plantă), cu scopul purificării, al desăvârşirii, iar în unele religii, de ex., cele din India (→ avatara), cu acela al contopirii finale, după parcurgerea tuturor treptelor necesare atingerii stării pure de perfecţiune, cu sufletul universal (în brahmanism, revărsarea fiecărui **Ātman** în **Brahmān**)".*[5] Numărul şi rigoarea statistică a reîncarnărilor diferă de la o religie la alta, de obicei în raport cu meritele existenţei anterioare. În concepţia budistă, fiecare fiinţă e supusă unui lanţ nesfârşit de avataruri şi nu iese niciodată din ciclul existenţial. Şirul reîncarnărilor (samsāra) poate fi întrerupt când fiinţa ajunge în Nirvāna, adică în starea de linişte absolută.

Încercând o integrare a acestei cărţi neobişnuite în tradiţia românească, observăm că romanul ***Adam şi Eva*** se aseamănă, sub numeroase aspecte, cu nuvelele fantastice ale lui Mihai Eminescu, ***Sărmanul Dionis*** şi ***Avatarii faraonului Tlà***.[6] Mai târziu, Laurenţiu Fulga (cu predilecţie în ***Alexandra şi Infernul***) şi D.R.Popescu (printre altele, în ***F*** şi ***Vânătoarea regală***) îşi vor structura romanele tot sub forma unor capitole-nuvele. Rebreanu văzut ca un continuator al lui Mihai Eminescu şi ca un precursor al lui Vasile Voiculescu şi al lui Mircea Eliade, iată o ipostază şocantă pentru un prozator etichetat drept social şi teluric. Privită însă în toată complexitatea ei, creaţia lui Liviu Rebreanu vorbeşte de la sine, demonstrând valenţele multiple ale prozatorului, asemenea stereotipii fiind generate de reducerea nejustificată a operei la un singur aspect.

Eros şi Thanatos sunt zeii care guvernează destinele eroilor din ***Adam şi Eva***, titlul romanului trimiţând la perechea primordială şi la aspiraţiile umane dintotdeauna de a cuceri absolutul. Reiterarea paradisului pierdut prin iubire reprezintă ţelul suprem al personajelor lui Liviu Rebreanu, întemeierea unui eden al amorului fiind posibilă – potrivit teoriei prozatorului – abia după şapte întrupări succesive ale sufletului nemuritor şi, implicit, după tot atâtea tentative eşuate de reconstituire a perechii originare. De altfel, cartea lui Liviu Rebreanu aparţine fantasticului doar prin premisele sale, suita de naraţiuni cuprinse între cele două secţiuni teoretice remarcându-se prin forţa de evocare istorică şi realismul descrierilor. Dacă putem vorbi de scăderi ale lucrării, ele aparţin tocmai speculaţiei metafizice, mai ales în pasajele lapidare care realizează trecerea de la o naraţiune la alta.

Întrebat asupra genezei romanului, Liviu Rebreanu mărturiseşte următoarele: *„**Adam şi Eva** mi-a fost inspirată de o femeie cu totul necunoscută pe care am văzut-o acum şase ani pe strada Lăpuşneanu, şi pe*

care am avut impresia că o cunosc de când lumea. De atunci datează prima schiță a acestui roman; îi ziceam ***Myrrha****, nume care a dispărut de tot".*[7] Confesiunea este deosebit de importantă deoarece explică existența în subconştientul lui Liviu Rebreanu a unor *imagini arhetipale* pe care acesta le poartă în sine ani de zile, până când ele răbufnesc la suprafață, pătrunzând în operă. Scriitorul îşi asumă ideea predestinării în iubire, decodificarea partenerului hărăzit realizându-se cu ajutorul unor priviri revelatorii, privirea fiind cea care, în ipostaza ei de oglindă a sufletului, declanşează instantaneu sentimentul. Cele şapte narațiuni inițiatice ale cărții formează tot atâtea trepte în drumul personajelor către o lume a esențelor, dar şi nivele distincte în evocarea succesivă (asemenea lui Eminescu în grandiosul său proiect intitulat ***Memento mori***) a unor mari civilizații. Numărul şapte nu este ales la întâmplare, deoarece el corespunde celor şapte zile ale săptămânii, celor şapte trepte ale desăvârşirii, sugerând, în acelaşi timp, şi reînnoirea ciclică. Mai mult, la vechii egipteni, cifra şapte alcătuia un simbol al vieții veşnice.[8]

Informații interesante privind geneza romanului aflăm şi din ***Mărturisirile*** scriitorului: *„Pretextul romanului* ***Adam şi Eva*** *e o scenă trăită prin septembrie 1918 la Iaşi. Pe strada Lăpuşneanu, pe o răpăială de ploaie, am întâlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari, parcă speriați, care mă priveau cu o mirare ce simțeam că trebuie să fie şi în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deşi îmi dădeam perfect seama că n-am văzu-o niciodată. Din toată înfățişarea ei înțelegeam că şi ea avea aceeaşi impresie. Am trecut privindu-ne cu bucurie şi curiozitate, ca şi când ne-am fi revăzut după o vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă, deşi am fi dorit amândoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuşi n-am reținut decât ochii şi mai mult privirea. După ce*

am trecut câţiva paşi, mi-a părut rău că nu m-am oprit şi am întors capul. Făcuse şi ea aceeaşi mişcare, îndemnată desigur de acelaşi imbold. Pe urmă, a dispărut pentru totdeauna..." [9] Scena se dovedeşte importantă deoarece îl face pe prozator să trăiască acea senzaţie de *déjà vu* de care vorbesc teozofii şi adepţii mistici ai reîncarnării. Întâlnirea insolită declanşează resorturile tainice ale imaginarului, astfel încât prozatorul schiţează o nuvelă în care se foloseşte şi de o viziune avută prin clasa a cincea de liceu, la *„vârsta critică a primelor efuziuni erotice".*[10] Pe la 14 ani, pe când era elev la liceul german din Bistriţa, tânărul Rebreanu face o „pasiune disperată" pentru o actriţă de vodevil dintr-o trupă ambulantă ungurească, dar află cu stupoare că îngerul visurilor sale – care nu l-a învrednicit nici măcar cu o privire – trăia cu un locotenent mustăcios. Înşelat în aşteptările sale, tânărul îndrăgostit se hotărăşte să se răzbune pe cea care nu i-a înţeles iubirea scriind un vodevil asemănător celui văzut, în care eroina era însă pedepsită în mod sever la sfârşitul piesei. O altă pasiune furtunoasă pentru fiica unui coşar sas, elevă şi ea la şcoala civilă, o face însă rapid uitată pe frumoasa actriţă. În acea primăvară aventuroasă, tânărul licean se îmbolnăveşte de friguri şi are o serie de viziuni ce îl transpun, prin intermediul refugiului în imaginar, într-o altă epocă: *„Febra creştea sau poate numai inima mea adolescentă se înfierbânta de dorinţe tainice. Mă pomeneam visând cu ochii deschişi. Îndeosebi însă o viziune revenea mereu: părea că fereastra cu zidul se topeşte, curtea se transformă într-un parc minunat cu feluriţi pomi în floare şi, mai încolo, cu un castel cu o terasă impozantă şi cu nişte scări largi de piatră albă. Eu însumi, tolănit pe iarbă, între pomii înfloriţi, aşteptam parcă ceva cu inima strânsă. Eram eu, dar într-o altă epocă, mai frumoasă, mai romantică, cu câteva sute de ani în urmă. Deodată, pe terasă apare o fată superbă, într-un costum ca în piesele*

istorice, mă zăreşte şi coboară sprintenă pe scările albe, spre mine. O îmbrăţişare lungă, divină, din care ne smulge glasul barbar al tatălui fetei, desigur un conte furios:

- Nemernicule, ai îndrăznit să pângăreşti pe fiica mea! Acum trebuie să mori! Voi porunci să te sfâşie câinii mei de vânătoare!

Fata superbă scoate un ţipăt disperat; o haită de câini flămânzi se apropie. Încerc să mă mişc. Ţipătul fetei se repetă prelung... Apoi, brusc, viziunea se curmă; zidul şi fereastra cu pomul înflorit îşi reiau locul şi inima mea bate să-mi sfârtice pieptul, parcă haita de câini ar fi ajuns sub fereastră".[11] Experienţa trăită de Rebreanu se dovedeşte asemănătoare cu cea a lui Mircea Eliade când acesta descoperă camera Sambô, adică existenţa unui spaţiu sacru camuflat în profanul cotidian. Ea se dovedeşte importantă deoarece îi demonstrează scriitorului posibilitatea transpunerii într-o altă dimensiune spaţio-temporală prin intermediul imaginarului.

Prozatorul îşi reaminteşte acest vis avut în starea de veghe atunci când se apucă să scrie o naraţiune având drept subiect problema reîncarnării. Romanul ***Adam şi Eva*** a pornit de aici, viziunea servindu-i romancierului *„pentru motivarea celor şapte vieţi sau a încarnărilor celor două suflete, care în planul divin constituie unul singur, alimentat de o iubire eternă..."* [12] Liviu Rebreanu începe să îşi pună o serie de întrebări esenţiale asupra condiţiei umane, ele dovedindu-se indispensabile în geneza unui roman metafizic. De unde venim şi unde mergem? Ce a fost înainte de naşterea mea şi ce va fi după ce voi muri? De ce sunt toate aşa cum sunt? Iată doar câteva din interogaţiile care frământă spiritul neliniştit al prozatorului, interogaţii la care acesta încearcă să primească răspuns. Intenţia romancierului nu a fost aceea ca, pornind de la întâlnirea cu necunoscuta de la Iaşi, să scrie o „nuvelă romanţioasă" în genul ***Sărmanului Dionis*** de

Mihai Eminescu. Teoria reîncarnării îi serveşte lui Rebreanu drept pretext pentru zugrăvirea unei vieţi complete, trăită în mai multe epoci. Aceasta deoarece un personaj prezentat de la prima apariţie pe planul terestru până la întoarcerea lui în planul divin oferă posibilităţi multiple de caracterizare, de dezvoltare a subiectului şi chiar de pitoresc. Teoria teozofică singură nu ajunge pentru dimensiunile şi complexitatea unui roman, care are nevoie de un conflict în măsură să canalizeze interesul cititorilor. Ca urmare, prozatorul îşi adaptează ideile insolite la necesitățile discursului epic. Rebreanu nu evită să vorbească nici de dificultatea sisifică a muncii de documentare în vederea înfățişării cât mai veridice a celor şapte epoci istorice prezentate în roman: *„N-am să mai arăt acum câtă trudă a reclamat zugrăvirea celor şapte vieţi care totuşi trebuiau să constituie una singură. Sunt şapte epoci diferite şi pentru fiecare a trebuit să consult zeci şi uneori sute de volume. Ce a rezultat e altă socoteală. Cititorul superficial sau nepregătit va găsi şapte nuvele, variaţii pe aceeaşi temă. Dacă se găseşte numai atâta, desigur că vina e a mea, fiindcă n-am reuşit să reliefez mai puternic firul roşu care leagă cele şapte capitole...”* [13]

Adam şi Eva devine romanul cel mai îndrăgit al scriitorului deoarece în el se găseşte cea mai multă speranţă şi mângâiere, iar viața omului e deasupra începutului şi a sfârşitului pământesc. Narațiunea îl fascinează pe Rebreanu, care o numeşte, cu o vădită notă de bovarism, *„cartea iluziilor eterne”.*[14]

Geneza romanului a fost reconstituită de către Niculae Gheran în volumul al VI-lea din seria de ***Opere***.[15] Istoricul literar menționează faptul că ***Adam şi Eva*** este singurul roman al lui Rebreanu care, înainte de a fi publicat în volum, a apărut sub formă de foileton în coloanele cotidianului ***Adevărul***. Titlul operei poate fi regăsit printre proiectele scriitorului încă de

prin 1909-1910. Într-un caiet de ***Schițe***, Rebreanu notează că ***Adam și Eva*** urma să prezinte eroii la granița unor vârste „critice": 7-8 ani, 15-16, 19-20, 25-30, 30, 35, 50, 70-75 de ani. Un alt proiect abandonat este romanul cu cheie ***Şarpele,*** în care prozatorul s-a inspirat din trista poveste a triunghiului erotic alcătuit din Natalia Negru (Alina), Ştefan Octavian Iosif (Miron Murgu) şi Dimitrie Anghel (Urban). O nouă versiune a romanului, amintită în interviurile scriitorului, are în centru fiica unui conte maghiar numită ***Mirza.*** Metempsihoza ca artificiu ce leagă secțiunile narațiunii este descoperită pe parcursul elaborării textului, ea având menirea să îi conducă pe eroi *„deasupra începutului și sfârşitului pământesc"*.

Începutul romanului fixează spațiul și timpul desfăşurării evenimentelor. Suntem într-un sanatoriu – loc de trecere prin excelență, fie înapoi la viață, fie către lumea de dincolo, fenomen ce se va adeveri în final – unde este internat profesorul Toma Novac, victima unei pasiuni mistuitoare. Drama provocată de către soțul gelos, emigrantul rus Ştefan Alexandrovici Poplinski, fost ofițer în armata țarului, este refăcută din ziarul ***Universul*** și, culmea, accentul pus pe elementele de senzație ne trimite parcă la revistele de scandal din zilele noastre. (A se vedea, în acest sens, trimiterile posibile la cunoscutul roman al lui Heinrich Böll, ***Onoarea pierdută a Katharinei Blum***). Calendarul pe care bolnavul îl vede pe peretele camerei sale este o veritabilă carte a destinului, iar pendula reprezintă un simbol al timpului care se scurge ireversibil. O suprapunere a numărului şapte (lună, zi, oră) marchează intrarea într-un timp privilegiat, cu evidente funcții magice, asemenea nopții de sânziene din mitologia populară, când cerurile se deschid, permițând accesul către sacru. Redus datorită rănilor la starea de spirit pur, Toma Novac își reface trecutul și își rememorează drama. Ca și în cazul celorlalte personaje, existența sa a

constituit o neîntreruptă căutare a cuplului, a partenerului ideal. Cele şapte reîncarnări ale sufletului nemuritor declanşează manifestarea a tot atâtea ipostaze ale cuplului arhetipal, ceea ce face ca Toma Novac să ne apară în şapte posturi diferite, retrăite sub formă concentrată în clipa ce precede aventura iniţiatică supremă care este moartea. Aceasta pentru că metempsihoza presupune reîncarnarea perpetuă a sufletului nemuritor, fără ca în noua identitate să se păstreze amintirea existenţelor anterioare, exceptând momentul privilegiat care precede trecerea în nefiinţă. Ceea ce rămâne din lungul şir al întrupărilor anterioare este senzaţia de *déjà vu,* care pune stăpânire pe personaje în câteva situaţii de excepţie ale existenţei lor. Toma Novac ne este înfăţişat, rând pe rând, ca păstor indian în naraţiunea ***Navamalica*** (titlurile trimit la încarnările arhetipului feminin), monarh egiptean (***Isit***), scrib asirian (***Hamma***), patrician roman (***Servilia***), călugăr (***Maria***), medic pe vremea Comunei din Paris care o apără pe ***Yvonne*** şi ca profesor universitar de filosofie (detaliu relevant) în Bucureştiul interbelic (***Ileana***). Purtătorul sensului ezoteric al romanului este Tudor Aleman, un alt personaj cu înclinaţii filosofice, care vine, în final, la căpătâiul muribundului pentru a verifica adevărul teoriilor sale.

Asemenea lui Gustave Flaubert în cunoscutul roman ***Salammbô,*** Liviu Rebreanu se dovedeşte un excelent evocator al trecutului istoric şi un remarcabil creator de atmosferă, nota de exotism asociindu-se, în mod armonios, cu minuţiozitatea documentaţiei. Concluzia ce se desprinde din aceste naraţiuni este aceea că iubirea este mai puternică decât suferinţa şi că, prin urmare, merită orice sacrificii. În confruntarea dintre sentiment şi raţiune are câştig de cauză întotdeauna pasiunea, cartea ilustrând parcă cu generozitate aserţiunea biblică însuşită şi de Marin Preda, *„dacă dragoste nu e, nimic nu e”*. Liviu Rebreanu nu se opreşte însă la faţa idilică a iubirii,

deoarece într-o lume dominată de atrocităţile războiului are loc degradarea sentimentelor, dragostea rămânând ca o permanentă aspiraţie, ca un etern ideal.

Singura naraţiune care cochetează cu fantasticul – văzut, potrivit definiţiei lui Roger Caillois, ca o intruziune brutală a supranaturalului în zonele socotite imuabile ale cotidianului – este cea intitulată ***Maria***. Relatarea ne transpune în timpul evului mediu şi se bazează pe viziunile călugărului Hans, visul formând o posibilitate de dezlănţuire a instinctelor refulate în starea de veghe din cauza ascezei. Deşi se păstrează în nişte sfere platoniciene, iubirea este prezentată acum ca o permanentă ispită, ce duce la zdruncinarea credinţei. Lumea ne apare ca un imens teatru în care existenţa – ca şi în cazul evocării revoluţiei franceze – preia forma unei farse tragice, ca şi cum nu ar fi vorba de viaţa unor oameni ci de un joc sinistru în care sunt sacrificate nişte biete marionete. Scriitorul insistă cu o meticulozitate naturalistă asupra înfăţişării torturilor fizice şi psihice la care sunt supuşi eroii săi, moartea trupului ducând la absolvirea de chinuri a sufletului nemuritor.

Intitulat ***Ileana***, cel de al şaptelea capitol al romanului ne readuce în prezent, marcând astfel circularitatea cărţii şi nuanţând, în acelaşi timp, substratul ei teozofic. Cheia întregului edificiu narativ se găseşte în următoarea explicaţie oferită de filosoful Tudor Aleman discipolului său, Toma Novac: *„A şaptea viaţă pământeană e sfârşitul carierei materiale a sufletului. În viaţa a şaptea deci bărbatul trebuie să întâlnească pe femeia care întrupează perechea lui sufletească şi să se unească negreşit cu ea. Rodul material începe a şaptea existenţă materială. Moartea ce încheie ultima viaţă pământească înseamnă însă izbăvirea cea mare a sufletului. De aceea în clipa despărţirii de învelişul material, sufletul dobândeşte*

conştiinţa pură atotcuprinzătoare prin care, ridicându-se deasupra timpului şi a spaţiului, poate contempla simultan toate vieţile sale în afară de lumea spirituală. Contemplarea fiind preludiul eternităţii, se manifestă în ochii muribundului ca o străfulgerare de lumină incomparabilă. E culminaţia vieţii pământeşti în revelaţia fericirii veşnice".

Finalul romanului rămâne deschis. Misterul nu este spulberat deoarece Tudor Aleman nu îşi poate verifica valabilitatea teoriei în ochii muribundului Toma Novac. Totul rămâne ca un mare semn de întrebare, sugerat şi de *motto*-ul preluat din opera lui Immanuel Kant, care pare să probeze aceeaşi incertitudine a tezei lui Aleman: *„Man muss alles glauben was die Leute sagen; man muss aber auch nicht glauben dass sie es ganz ohne Grund sagen".*[16]

Modernitatea construcţiei, ruperea cronologiei narative, speculaţia metafizică, finalul deschis, revendicarea unei lecturi de tip iniţiatic reprezintă argumente ce vorbesc de actualitatea acestui roman aşezat în mod nejustificat doar pe al doilea raft în contextul operelor lui Liviu Rebreanu.

În opinia lui G.Călinescu, ***Adam şi Eva*** nu este un roman propriu-zis, ci un fel de „poem metafizic". Printre meritele acestei opere „onorabile", criticul semnalează informaţia „harnică", sobrietatea, echilibrul narativ şi capacitatea de invenţie. În schimb, naraţiunii i se reproşează deficienţele din sfera speculaţiei metafizice, precum şi absenţa unei atmosfere hieratice, halucinante, specifice prozei fantastice purtând semnătura unor autori precum Théophile Gautier, Edgar Allan Poe sau Mihai Eminescu.[17] E.Lovinescu a remarcat caracterul cinematografic al acestei „fantezii filozofice", aspect ce permite *„ducerea firului unei singure acţiuni de-a lungul tuturor epocilor şi civilizaţiilor omenirii, satisfăcând, astfel, principiul mobilităţii de la baza cinematografului".*[18] Criticul relevă

faptul că Rebreanu nu are nici bogăţia de fantezie metafizică, nici poezia fantastică a lui Eminescu din ***Sărmanul Dionis***, trăsături absolut necesare dezvoltării unui asemenea subiect. Într-un articol publicat în 1940 în ***Revista Fundaţiilor Regale***, Vladimir Streinu compară romanul ***Adam şi Eva*** cu ***Pelerinul Kamanita*** (1906) al scriitorului danez Karl Adolph Gjellerup şi remarcă faptul că, între cele două creaţii, nu există, totuşi, nişte asemănări de substanţă. Criticul semnalează faptul că Rebreanu încearcă *„modul naraţiunii metafizice, sugerând o metafizică a desăvârşirii morale prin iubire, care ar urmări reintegrarea fericitei unităţi iniţiale".*[19] Pentru Al.Piru, ***Adam şi Eva*** este *„un roman fantastic pe tema metempsihozei",* asemănător cu ***Halima*** prin formula „roman à tiroir" asumată de către scriitor. Cele şapte naraţiuni ale cărţii alcătuiesc o veritabilă ***Legendă a secolelor.*** Ele sunt considerate nişte romane concentrate, *„în care pasiunea clocoteşte ca în* ***Carmen*** *de Prosper Merimée, sau ca în* ***Alexandru Lăpuşneanu*** *de Constantin Negruzzi".* Printre filiaţiile posibile cu operele majore ale literaturii universale, Al. Piru remarcă apropierea de ***Tragedia omului*** de scriitorul maghiar Madách Imre, unde cuplul Adam şi Eva revine succesiv de-a lungul istoriei.[20] Mircea Zaciu semnalează faptul că, prin ***Adam şi Eva***, Rebreanu anticipează o nouă direcţie a prozei moderne, evidenţiată îndeosebi în anii de după cel de-al doilea război mondial. Este vorba de problema transfigurării mitului şi de structura romanului-parabolă. Romanul e conceput ca o suită de şapte „biografii", în care eroul apare în ipostaze cvasiidentice, chiar dacă este proiectat mereu în alt decor istoric. Chiar dacă pasajele speculative alcătuiesc partea mai puţin reuşită a romanului, forţa prozatorului se afirmă plenar în tensiunea interioară a fiecărui capitol şi în analiza obsesiei erotice. Criticul reţine şi scenele de o rară violenţă, inedite în proza românească a momentului. Ele sunt înrudite

cu tehnica cinematografică proprie filmului suprarealist din anii '20. Narațiunile romanului sunt considerate nişte excelente nuvele, care au o valoare estetică autonomă şi care se disting *„nu doar printr-o virtuozitate flaubertiană în reconstituirea unui cadru exotic, istoric, încărcat cromatic şi vizual, dar mai ales prin forța tragică a situaților, psihologiilor şi prin fiorul unor scene de tensiune exasperată"*. Trecând în revistă posteritatea cărții (în ciuda rezervelor criticii), Mircea Zaciu vorbeşte chiar de filiația rebreniană a motivului „veşnicei întoarceri" (preluat de Eliade) şi de cea a mitului cuplului etern, prezent în diferite ipostaze epice în romanele lui Laurențiu Fulga şi în ultima creație a lui Marin Preda, romanul ***Cel mai iubit dintre pământeni.***[21] Căutarea dublului introduce în erotica lui Rebreanu o notă gravă – consideră Mircea Muthu – şi nu este întâmplător faptul că mitul androginului structurează mai ales romanul ***Adam şi Eva.*** După sugestii extrase din teosofie, romanul este construit pe o bază septenară. Criticul relevă faptul că nu atât numărul de nuvele cât mai ales explicațiile lui Aleman despre cele 7 existențe materiale ale sufletului ne trimit la teoria teosofică a celor şapte corpuri: fizic, eteric, astral, mental interior, mental superior, budic, nirvanic.[22] În viziunea lui Ion Simuț, felul în care Liviu Rebreanu a aspirat să depăşească limitele realismului este detectabil cel mai bine în ***Adam şi Eva***. Într-un articol publicat în 1936 în ***Revista Fundațiilor Regale,*** Şerban Cioculescu propunea pentru acest roman insolit conceptul de *roman metafizic*. Ion Simuț redescoperă termenul şi denumeşte formula utilizată de Rebreanu *realism metafizic*. Criticul relevă efortul depus de scriitor pentru a realiza *„compatibilitatea dintre rigoarea realist-naturalistă a scenariului social şi poezia spiritualistă a iubirii"*. „Fantezia filosofică" din ***Adam şi Eva*** e socotită *„cea mai radicală noutate în evoluția romancierului, o breşă considerabilă în realismul său,*

deloc uniform în retorica lui". După romanele vocației (***Ion*** și ***Pădurea spânzuraților***), ***Adam și Eva*** deschide seria romanelor aspirației. Ion Simuț arată că Rebreanu oferă o explicație mitologică unui fapt trăit, care i se pare imposibil de explicat în cadre raționale. Transfigurarea unei realități prin mitologizare reprezintă un procedeu nou comparativ cu ***Ion*** și ***Pădurea spânzuraților***. Raportul dintre formă și semnificație în ***Adam și Eva*** relevă – crede Ion Simuț – modul intelectualist de abordare a unei teme romantice, motiv pentru care romanul poate fi inclus, potrivit tipologiei propuse de N. Manolescu, în categoria corinticului.[23] În ***Dicționarul esențial al scriitorilor români***, Liviu Malița constată că *„toate marile romane rebreniene au întrețesută în structura lor narativă o temă erotică"*,[24] iubirea exercitând o acțiune cosmogenetică. Dragostea este la Rebreanu forță elementară, elan dionisiac sau spirit încarnat. Personajele masculine sunt aureolate de donquijotism și se dovedesc predispuse la idealizarea femeii. Ele sunt devorate de o pasiune ideală, mistuitoare, incontrolabilă. Pe de altă parte, la fel ca în romanele rusești, femeile sunt investite cu o aură de mister. Trecând la ***Adam și Eva***, Liviu Malița remarcă faptul că *„iubirea e o aventură mistică, o ceremonie a Unului, un ritual de reconciliere a individului cu Totalitatea"*.[25] Criticul este de părere că, pornindu-se de la o poetică a adorației având la origine Mitul Fecioarei, romanul propune o consacrare cvasi-religioasă a femeii. O analiză a ipostazelor iubirii în romanele lui Rebreanu îl determină pe Malița să afirme că este vorba de redescoperirea unei tradiții romantice având rădăcini în imaginarul cavaleresc. Absența, îndepărtarea de ființa iubită duce la amplificarea pasiunii și la înnobilarea iubirii. Sentimentele sunt condiționate, de regulă, de existența unui obstacol, de unde și recurența motivului iubirii neîmplinite. Moartea împiedică aventura erotică a eroilor rebrenieni chiar în

clipa în care ei par a atinge perfecţiunea trăirii. În mod paradoxal, moartea nu separă cuplul – constată exegetul – ci îl uneşte, ducând la o împlinire ideală. Ca şi în cazul lui Mircea Eliade, putem spune că adevărata iubire nu se poate realiza pe pământ, adevărata nuntă având loc în cer. În felul acesta are loc şi salvarea individului de dramatica şi efemera existenţă temporală. Fundamentele romantice ale gândirii rebreniene îl situează pe prozator în afara tipului erotic cultural al modernităţii. Oscilând între modelele erotice oferite de Tristan şi Don Juan, Rebreanu rămâne – consideră Liviu Maliţa – *„un sentimental motivat metafizic"*. În viziunea criticului, ***Adam şi Eva*** nu marchează doar o tentativă de a impune o serie de formule narative mai spectaculoase cum ar fi principiul narativ al simultaneităţii sau tehnica *flash-back*-ului, ci este vorba şi de un efort de înnoire tematică. Liviu Maliţa vede în acest roman *„o încercare programatică de abordare a romanului metafizic"*.[26]

NOTE:

1.Liviu Rebreanu, în ***Rampa,*** anul VIII, nr.2107, 2 nov. 1924, p.1. Reprodus în ***Jurnal,*** I, *ed. cit.*, p.363.

2.Liviu Rebreanu, ***Opere 6.*** *Adam şi Eva.* Ediţie critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

3.Sergiu Pavel Dan, ***Proza fantastică românească,*** Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p.248.

4.Victor Kernbach, ***Dicţionar de mitologie generală,*** Postfaţă de Gh.Vlăduţescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, pp.30-31.

5.*Ibidem,* p.339.

6.În legătură cu apropierile posibile dintre romanul ***Adam şi Eva*** şi proza fantastică a lui Mihai Eminescu a se vedea lucrarea noastră ***Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu,*** Editura Libra, Bucureşti, 2000.

7.Livu Rebreanu, în ***Rampa,*** VIII, nr.2107, 2 nov. 1924, p.1. Reprodus în ***Jurnal,*** I, *ed. cit.*, p.364.

8.Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri.*** *Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* Volumul 3 (P-Z), Editura Artemis, Bucureşti, 1995, p.289.

9.Liviu Rebreanu, ***Mărturisiri,*** în ***Jurnal,*** I, *ed. cit.*, p.318.

10.*Ibidem,* p.318.

11.*Ibidem,* p.319.

12.*Ibidem,* p.319.

13.*Ibidem,* p.320.

14.*Ibidem,* p.320.

15.Nicule Gheran, ***Geneza romanului „Adam ;i Eva”,*** în Liviu Rebreanu, ***Opere 6.*** *Adam şi Eva, ed. cit.*, pp.330-347.

16.*„Nu trebuie să credem tot ce spun oamenii; dar iarăşi nu trebuie să credem că ei spun totul fără nici un temei”.*

17.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, *ed. cit.*, pp.735-736.

18.E.Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane***, *ed. cit.*, pp.265-267.

19.Vladimir Streinu, ***Liviu Rebreanu***, în ***Revista Fundaţiilor Regale***, VII, nr.5, mai 1940.

20.Al.Piru, ***Liviu Rebreanu,*** în Liviu Rebreanu, ***Opere 1,*** *ed. cit.*, pp. XLII-XLIV.

21.Mircea Zaciu, ***Liviu Rebreanu,*** în ***Ca o imensă scenă, Transilvania...***, *ed. cit.*, pp.312-315.

22.Mircea Muthu, ***Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului,*** *ed. cit.*, pp.73-74, respectiv nota 86 de la p.147.

23.Ion Simuț, ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism, ed. cit.*, pp.303-309.

24.Liviu Malița, în ***Dicționarul esențial al scriitorilor români,*** coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000, p.714. A se vedea și Liviu Malița, ***Alt Rebreanu***, Editura Cartimpex, Cluj, 2000.

25.*Ibidem*, p.715.

26.*Ibidem*, p.716.

2. ROMANUL POLITIC

În ciuda faptului că nu se ridică la valoarea unor capodopere precum ***Ion*** (1920), ***Pădurea spânzuraților*** (1922) sau ***Răscoala*** (1932), romanele *„de al doilea plan”* ale lui Liviu Rebreanu (***Adam și Eva***, 1925, ***Ciuleandra***, 1927, ***Crăişorul***, 1929, ***Jar***, 1934, ***Gorila***, 1938, ***Amândoi***, 1940) ilustrează din plin proteismul estetic al scriitorului, continua sa aspirație la noutate. La baza operelor lui Liviu Rebreanu se găsește întotdeauna un eveniment real, pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării prin proiecția în sfera imaginarului. Lucrurile nu stau altfel nici în cazul ***Gorilei***, roman cu titlu simbolic, ce se transformă într-o autentică frescă a zbuciumatei vieți politice dintre cele două războaie mondiale. Chiar dacă ulterior va insista tot mai mult pe problema transfigurării artistice a realității, intenția inițială a autorului a fost aceea de a se inspira din cea mai stringentă actualitate, cu scopul de a prezenta un personaj caracteristic pentru societatea vremii, tipul feroce al arivistului. Dar adevăratul protagonist al romanului nu este politicianul lipsit de scrupule, care urmărește să își realizeze doar propriile sale aspirații (întruchipat de Toma Pahonțu), ci politica însăși. De altfel, într-un interviu publicat în 1931 în revista ***Rampa***, Rebreanu recunoaște că este vorba de *„un roman în care toate datele sunt luate din realitatea imediată și palpabilă”*.[1] Protagonistul cărții este un mare ziarist (al cărui prototip real a fost, se pare, Pamfil Șeicaru), iar mediul zugrăvit este acela al scriitorilor și al artiștilor. Cu toate acestea, dorința prozatorului nu a fost aceea de a scrie un roman-cronică, ci o operă de imaginație. Aceasta deoarece, pentru Liviu Rebreanu, arta nu

înseamnă o simplă copie fotografică, ci un proces complex de transfigurare, realitatea constituind marele model care doar furnizează materia primă necesară creației. Refuzând să adopte în mod direct o atitudine polemică (opera literară nu poate fi pamflet – afirmă autorul ***Gorilei***), prozatorul se gândește, și de această dată, la o creație „solidă" și „durabilă", ce ar putea constitui un moment de referință prin valoarea ei „etică" și „estetică", dimensiuni inseparabile în concepția prozatorului ardelean.

Ca și în cazul celorlalte creații, geneza cărții poate fi reconstituită cu fidelitate din notele zilnice ale scriitorului și din interviurile acordate în presa vremii. Redactat în paralel cu ***Jar***, ***Gorila*** reia și amplifică, printre altele, un episod secundar din narațiunea publicată în 1934. Este vorba de evocarea rechinilor presei de scandal, întruchipați în romanul ***Jar*** de Pantelimon Răcaru, directorul ziarului ***Fulgerul***, aluzie transparentă la ***Curentul*** condus de Pamfil Șeicaru. De altfel, virulentele campanii de presă lansate împotriva autorului ***Răscoalei*** de către Nichifor Crainic și Pamfil Șeicaru l-au marcat puternic pe scriitor și l-au influențat în schițarea profilului spiritual al lui Toma Pahonțu, protagonistul romanului ***Gorila***.

Într-un alt interviu publicat în revista ***Rampa*** (nr.4752, din nov.1933), trecând în revistă cărțile la care tocmai lucrează, Rebreanu dă și o definiție a romanului, care se potrivește în egală măsură celor două proiecte aflate pe masa sa de lucru, ***Jar*** și ***Gorila***: *„Romanul e un univers din care nu poți detașa crâmpeie. E dragoste și moarte, viață și pasiune"*.[2] În ciuda apropierilor făcute de exegeți de unele personaje din realitate, prozatorul mărturisește că nu scrie romane cu cheie deoarece ele nu pot avea universalitate. Chiar dacă există posibilitatea să intereseze prin valoarea ei documentară, o asemenea literatură nu poate să ofere *„impresia vieții eterne"*, singura în măsură să îl captiveze pe cititor. Abordând problema

semnificațiilor titlului, scriitorul mărturisește următoarele: *„Titlul, ca al oricărei cărți, reprezintă un simbol. Nu trebuie luat decât în semnificația pe care o permite cuprinsul noțiunii. Gorila – un monstru sufletesc, un om de aceia dintre care întâlnești mulți în ziua de azi și care prin însușiri tainice și impunătoare ajunge să reprezinte o clasă de oameni. Ei intră în literatura mea ca un tip, ridicându-se ca o statuă peste nivelul comun al valului de viață care curge ca un fluviu în carte".*[3] Prozatorul vede scrisul ca un travaliu dificil și îndelungat, ca o problemă de conștiință. Ba mai mult, în descendența lui Marcel Proust, el face distincția între individul de pe stradă și cel care scrie (*„omul adevărat"*), omul adevărat fiind cel așezat în fața colii albe de hârtie. Dacă ***Răscoala*** prezenta *„revoluția sufletului țărănesc"*, roman citadin prin excelență, ***Gorila*** descrie *„revoluția sufletului orășenesc, la o răscruce de drumuri, de destine".*[4]

Alte amănunte interesante privind geneza cărții sunt exprimate interviul acordat lui C. Teodorescu în ***România*** din 14 iunie 1938.[5] Înainte de toate, scriitorul precizează faptul că Gorila nu este un personaj propriu-zis, ci un simbol: *„Cartea are un subiect ingrat. Gorila nu este un personaj propriu-zis, ci simbolizează pacostea care a fost pentru țara noastră:* ***politica****".*[6] Și de această dată gestația cărții se dovedește extrem de îndelungată, astfel încât, la apariția lui, romanul pare a fi inspirat din actualitatea imediată, adică seamănă cu un roman cu „cheie", fapt dezmințit de către prozator, în ciuda afirmațiilor sale din 1931: *„E adevărat că evenimentele m-au ajuns din urmă într-atâta – încât s-ar putea spune – de cei care nu știu de câtă vreme lucrez la această carte – că e vorba de un roman de actualitate, de un roman cu «cheie»"*...[7] Scriitorul nu realizează o copie mecanică a realității (*„nu am urmărit și nu am descris fapte întâmplate"*, mărturisește autorul ***Crăișorului***), ci este preocupat de alegerea

semnificațiilor pe baza cărora creează o realitate independentă, literatura însăşi fiind concepută ca o operă de *„retopire”* şi *„reconstrucție”*. Pentru Rebreanu, Gorila este un concept sinonim cu Politica, cele două coordonate urmărite de către prozator fiind, după cum se specifică în acelaşi interviu publicat în ***România***, *„naționalismul cu pumnii bătuți în piept și falsa modestie”*.[8] Ca autentic descendent al lui Balzac, prozatorul îşi propune să scrie un roman social, *„fără să se ridice anume o problemă, fără să rezolve nimic pe planul social și politic”*.[9] Asemenea afirmații cu încărcătură metatextuală ce insistă, spre deosebire de interviurile mai vechi, pe coordonatele imaginare ale narațiunii nu vorbesc numai de crezul artistic al scriitorului, ci exprimă şi strategia impunerii unei cărți incomode, ce vede lumina tiparului în plină dictatură regală. În ciuda prestigiului deosebit al lui Liviu Rebreanu în epocă, ***Gorila*** va continua să rămână un roman mai puțin agreat datorită subiectului abordat de prozator, acela al opțiunilor legate de totalitarism şi democrație. Maniera necruțătoare în care scriitorul radiografiază agitata viață politică interbelică va face din ***Gorila*** un roman indezirabil, incomod, ceea ce şi explică numărul mult mai mic al edițiilor în comparație cu celelalte creații ale autorului. În ceea ce priveşte relația directă a omului Rebreanu cu politica, romancierul a susținut întotdeauna necesitatea independenței artistului, a neintegrării lui în viața politică.

În paralel cu numeroasele interviuri, însemnările de jurnal oglindesc şi ele, în mod fidel, maniera în care prozatorul şi-a clarificat în timp proiectele. Astfel, în data de 24 ianuarie 1937, lectura romanului ***Robul*** de Dem. Theodorescu devine pentru Liviu Rebreanu un pretext pentru a-şi circumscrie propriile sale proiecte. Spre deosebire de operele cu un vădit caracter pătimaş, satiric sau polemic aparținând confraților săi, autorul ***Răscoalei*** aspiră să scrie *„un roman social urban român”* şi păstrează o

perspectivă rece, obiectivă asupra evenimentelor înfăţişate. Autentic romancier de factură balzaciană, scriitorul doreşte să creeze oameni şi să opună *„două lumi faţă-n faţă, dar nu prin vorbe, ci prin fapte. România de ieri şi cea de mâine"*.[10]

În fruntea romanului se găseşte un moto din ***Aşa grăit-a Zarathustra*** de Nietzsche, fragment ce sună în felul următor în tălmăcirea lui Ştefan Augustin Doinaş: *„Ce e măreţ în om e că-i o punte, nu un capăt, ce este vrednic de iubire-n om e că-i o **trecere** şi o **pierzanie**"*.[11] Citatul face parte din ***Precuvântarea lui Zarathustra*** şi este precedat de alte afirmaţii emblematice privind condiţia umană, cu implicaţii şi la romanul lui Liviu Rebreanu, în care *„fraţii de cruce"* vestesc apariţia *„omului nou"*: *„Dar Zarathustra privea mulţimea şi se minuna. Apoi grăi în felul acesta: Omul e doar o funie, întinsă între bestie şi Supraom – o funie peste un abis. O trecere primejdioasă dincolo, o primejdioasă parcurgere a drumului, primejdia de a privi-ndărăt, o primejdioasă-fiorare şi-o oprire primejdioasă"*.[12]

Geneza cărţii a fost îndelungată, primele proiecte datând – după cum a relevat Niculae Gheran în remarcabilul aparat critic al volumului al X-lea din seria de ***Opere***[13] – din perioada 1912-1916, pentru ca ulterior scriitorul să revină cu mai multă insistenţă asupra romanului la începutul anilor '30. Ca şi în cazul celorlalte texte, dificultatea majoră este dată de găsirea unui început adecvat, *„fraza salvatoare"* fiind cea care imprimă ritmul întregului edificiu narativ. Cum este vorba de un „roman politic", scriitorul este de părere că el trebuie să se deschidă cu o trimitere la politică, fapt concretizat în exclamaţia d-nei Emilia Cornoiu: *„Nu zău, că m-aţi ameţit cu atâta politică!"* Dincolo de faptul că introduce o temă mai puţin obişnuită în romanul românesc interbelic, sintagma se dovedeşte semnificativă şi prin

faptul că face referiri la „ameţeala” alegătorului de rând într-o lume politică bulversată, buimăceală ce aminteşte de condiţia ingrată a cetăţeanului turmentat din opera lui Caragiale. Amănuntul se dovedeşte semnificativ deoarece ***Scrisoarea pierdută*** se numără printre primele modele livreşti ale cărţii, un model la care se trimite pe larg în finalul naraţiunii. Nu întâmplător Toma Pahonţu, protagonistul romanului, este un mare admirator al comediei lui Caragiale, în care vede *„profeţia aceasta genială a prăbuşirii unei lumi ridicole prin organizarea ei politică”.* Spre deosebire de autorul ***Nopţii furtunoase*** care realizează o satiră a vieţii politice a timpului său, Liviu Rebreanu oferă o replică gravă la aceeaşi mascaradă electorală ce se perpetuează parcă la infinit şi în care se schimbă doar actorii. O altă afirmaţie semnificativă îi aparţine lui Constantin Rotaru, unul dintre eroii referenţiali ai romanului şi exprimă ideea că politica este sursa tuturor relelor: *„- Ai dreptate, coană Milico, ne-a cotropit politica şi ne-a stricat până-n măduva oaselor! Poate de aceea merg toate treburile din rău în mai rău...”* Pe lângă fraza iniţială ce anticipează tematica naraţiunii, extrem de important se dovedeşte şi capitolul de debut al romanului, logodna Corinei, fiica avocatului Constantin Rotaru, dovedindu-se un excelent pretext pentru a se introduce principalele personaje ale cărţii. Scriitorul realizează o galerie de portrete extrem de vii, procedând într-o manieră similară cu G.Călinescu în ***Enigma Otiliei*** atunci când descrie scena sosirii lui Felix Sima în casa lui Costache Giurgiuveanu. Fiecare personaj introdus pe scena romanului este înfăţişat în mod amănunţit, portretul fizic şi cel psihic fiind urmat de circumscrierea poziţiei sociale a protagoniştilor, individul fiind radiografiat, de regulă, din perspectiva locului pe care îl ocupă pe scara socială.

Elaborat cu o meticulozitate balzaciană, romanul este alcătuit din nouă capitole cu titluri semnificative, ce anticipează principalele evenimente ale secțiunilor respective: ***Întorsătura, Vălmăşagul, Treptele, Interval, Frații de cruce, Despărțiri, Prigoana, Gloanțele, Spovedanii.*** Pe de altă parte, denumirile grupărilor politice descrise în roman (partidul democrat, partidul radical, partidul agrar, partidul național, la care se adaugă *„frații de cruce"*) trădează efortul scriitorului de a transfigura realitatea.

Tot în capitolul de debut este introdus şi Toma Popescu-Pahonțu, unul din secretarii avocatului Constantin Rotaru. La treizeci şi trei de ani, personajul pare un Julien Sorel autohton, o întruchipare perfectă a arivistului modern. Asemenea eroului lui Stendhal, acesta are o origine socială modestă şi încearcă să îşi depăşească condiția lansându-se în politică şi seducând o femeie aparținând clasei sociale în care visează să se integreze. La început, Pahonțu este înfăţişat ca un revoltat şi ca un gazetar fără gazetă, condiția sa socială metamorfozându-se în mod radical ca urmare a angajării sale în culisele vieții politice. Personajul consideră că nu are loc în presa românească deoarece aici se caută slugi şi nu oameni. Revolta ascunde însă complexele unui individ fascinat de lumea celor bogați în care doreşte să pătrundă prin orice mijloace. Asemenea unui autentic Rastignac în luptă cu Parisul, Toma Pahonțu porneşte să cucerească Bucureştiul. Pe de altă parte, prin intermediul unor ample incursiuni în trecut, romanul reconstituie şi devenirea personajului. Acesta se înscrie la Drept pentru carieră şi la Litere pentru plăcerea lui şi visează să devină urmaşul lui Maiorescu. După tragica experiență a primului război mondial începe însă epoca tulbure a demagogiei şi a oamenilor de afaceri, când partidele se constituiau cu simple devize de felul *„Cinste şi dreptate"* în loc de program. În acest context care îi modifică destinul, personajul are revelația că *„politica este esența vieții"*,

„pâinea sufletului”. El începe să o prețuiască mai presus de orice preocupări, transformându-se într-un autentic *zoon politikon.* Mai mult, Toma își ia și doctoratul cu lucrarea intitulată ***Crima politică***. Abia în finalul relatării aflăm că autorul tezei *„nu numai că admitea asemenea crime, dar reclama pentru criminalii politici un tratament de favoare în timpuri normale”.* Personajul dă și o definiție a omului politic, definiție ce sugerează „calitățile” absolut necesare ale acestuia: *„Politicianul român trebuie să fie lichea sau licheluță, altfel rămâne diletant”.* De altfel, la fel ca în ***O scrisoare pierdută***, multe din replicile lui Toma Pahonțu vizând viața politică a timpului se dovedesc de o dureroasă actualitate. Asemenea „huliganilor” din opera lui Mircea Eliade, teama de ratare devine suprema amenințare pentru acest personaj voluntar, înzestrat cu o vitalitate debordantă. Mai mult, ideea căsniciei ca o piedică în fața realizării depline a unui *„bărbat cu idealuri superioare”* amintește de aceleași dialoguri nonconformiste din romanele „trăiriste” ale autorului ***Nopții de Sânziene*** . De altfel, politica (Gorila) reprezintă adevăratul personaj central al romanului, un personaj malefic și insolit, ce pune stăpânire pe toți protagoniștii, deformându-i și preschimbându-i în simple unelte. Reluată în mod obsedant, o replică de felul *„- Ia spune, ce mai e cu politica?”* se transformă într-un veritabil laitmotiv al cărții. De altfel, întregul destin al arivistului poate fi interpretat prin intermediul următoarei afirmații: *„Politica e teatrul vieții, marele teatru! Zise Toma patetic. Iar în teatrul modern, regula are un rol capital...”* Ca urmare, Toma devine regizorul propriului său destin pe scena vieții politice interbelice. Mai mult, într-o primă etapă, el își sprijină șeful deoarece ascensiunea politică a avocatului Rotaru influențează în mod direct și propria sa carieră. Ca urmare, spre deosebire de Dinu Păturică, un alt arivist feroce, Toma Pahonțu nu își

clădeşte ambiţiile sociale pe subminarea stăpânului său. Personajul nu este un avar, banul interesându-l doar ca un mijloc de a se realiza. Visul său suprem este acela de pune pe picioare o mare gazetă, în proiectele sale ambiţioase deputăţia alcătuind doar o primă treaptă, *„o trambulină ideală pentru orice năzuinţă”*. În momentul în care proiectul începe să prindă contur, băiatul *„de ţăran amărât”*, aflat în postura unui nou Rastignac se şi vede *„cuceritorul României”*. Încercând să dea ziarului său dinamismul generaţiei tinere, Toma vrea să realizeze o experienţă care *„va scutura din toropeală toată presa”*. Gazetăria este definită de către personaj ca *„apostolatul unei credinţi şi al unui ideal”*, scopul personajului fiind mântuirea ţării *„din ghearele gorilei în care se zvârcoleşte neputincioasă de atâţia ani de zile”*. Pahonţu consideră presa o oglindă a vieţii politice, iar pe sine se vede un îndrumător şi educator al opiniei publice. În acelaşi timp, politica devine o preocupare esenţială deoarece *„numai prin politică se obţineau slujbe şi diverse avantagii morale sau materiale”*. Există în roman numeroase meditaţii cu valoare aforistică dedicate atât politicii cât şi iubirii, cele două teme esenţiale ale cărţii. Asemenea lui Ion din romanul omonim, Toma Pahonţu, versiunea citadină a acestuia, ascultă de chemarea simultană a două „glasuri”: glasul politicii şi glasul iubirii. De altfel, prin meditaţiile sale despre iuire, personajul aminteşte de Toma Novac, eroul romanului ***Adam şi Eva***. Marea dilemă a personajului se declanşează în momentul în care, cu riscul trădării propriilor sale convingeri, el trebuie să aleagă între prietenia lui Barbu Dolinescu, liderul *„fraţilor de cruce”*, şi aversiunea ministrului Belcineanu. Încercând să-şi creeze un paradis artificial alături de fosta soţie a ministrului de interne, bovarica Cristiana Belcineanu, Toma este hotărât să îşi urmărească doar propriile sale interese. Ca urmare, el

începe o adevărată campanie de presă împotriva *„fraţilor de cruce”*, motiv pentru care aceştia, considerându-l trădător, îl lichidează.

Romanul readuce în actualitate şi un personaj cunoscut din scrierile anterioare ale prozatorului. Este vorba de Titu Herdelea, prietenul mai vârstnic al lui Toma Pahonţu, prin care se face legătura cu romanele ***Ion*** şi ***Răscoala*** şi a cărui persoană facilitează incursiunile în lumea presei. Gazetarul de la ***Universul*** joacă un rol mai puţin însemnat în scenariul epic al romanului, prezența sa discretă fiind necesară pentru a potența şi mai pregnant figura de prim-plan a lui Toma Pahonţu. Dar personajul mai întruchipează şi un anumit echilibru, un bun-simţ şi o cumpătare specific ardeleneşti, trăsături ce nu mai pot fi identificate şi la arivistul Toma Pahonţu. Tot el este cel care are o replică prin care circumscrie cele două teme majore ale romanului, politica şi iubirea. Titu Herdelea atrage atenția şi asupra solidarității dintre cei bogaţi atunci când aceştia îşi văd amenințate interesele, o solidaritate ce nu ține cont nici de naționalitate, nici de apartenența la un anumit partid politic: *„Aşa sunt ăştia... n-ai băgat de seamă? Toţi oamenii cu bani mulţi parcă seamănă între dânşii...”*

Un alt personaj semnificativ al romanului este Barbu Dolinescu, mentorul spiritual al *„fraţilor de cruce”*, organizaţie prin intermediul căreia Liviu Rebreanu vizează de fapt mişcarea legionară. Camarad de arme cu Toma Pahonţu în timpul primului război mondial, Dolinescu este o nouă ipostază a arivistului. Personajul este de părere că *„Până nu va veni o răsturnare din temelii, nu se poate ameliora nimic în scumpa noastră ţară”*. Ideile lui Barbu Dolinescu despre politică diferă de cele ale gazetarului de la ***România*** al cărui sprijin îl cere. Spre deosebire de Toma Pahonţu care este de părere că schimbarea pe care o râvnesc cu toţii se poate realiza numai pe cale politică deoarece *„politica e arta de a prevedea, de a crea şi a ferici un*

popor sau lumea întreagă", Dolinescu afirmă că *„politica e râia vieții"*. Într-o manieră demagogică, personajul vorbește de necesitatea apariției „omului nou", de *"românul de mâine care va reface țara după chipul și asemănarea lui"*. Dolinescu îi prezintă lui Pahonțu mișcarea denumită „Frații de cruce" ca o *„mișcare de mântuire"*, ce propovăduiește *„religia energiei"* și care luptă *„nu numai cu fapta, ci și cu pumnul la nevoie"*. Adepții grupării refuză orice program deoarece programele *„încorsetează viața și compromit mișcarea"*. Ei au doar un crez *„simplu și sfânt: un neam, o țară, un rege..."* Caracterul antisemit al mișcării reiese dintr-un alt slogan demagogic ce exprimă obiectivele ei: *„Și mai avem obiective de luptă vremelnică: contra politicienilor, a jidanilor și acelorlalți tâlhari!"* Realizând o frescă minuțioasă a vieții politice dintre cele două războaie mondiale, Liviu Rebreanu nu poate ocoli nici „problema" evreiască, subiect delicat, mai puțin întâlnit în proza românească interbelică, abordat însă în mod dramatic și în deplină cunoștință de cauză de Mihail Sebastian în ***De două mii de ani*** (1934), ***Cum am devenit huligan*** (1935) și în paginile rămase mult timp în manuscris ale ***Jurnalului***. De altfel, tema revine sporadic și în câteva scrieri ale autorului ***Răscoalei***, dintre care cea mai cunoscută este nuvela ***Ițic Ștrul, dezertor***.

Fanatismul „fraților de cruce" reiese din faptul că ei nu admit critica sau dialogul deoarece *„unde încape discuția, încetează credința și mai ales puterea ei"*. Oameni ai faptelor și nu ai vorbelor, aceștia nu acceptă în organizația lor nici un om politic, argumentând că *„politicianul nu poate fi, organic și biologic, sincer și statornic, mai ales când e și intelectual. Politicianul, ca și intelectualul, e gată oricând să trădeze"*. De altfel, capitolul al cincilea al romanului este dedicat cu predilecție ***Fraților de cruce***, dezvăluind adevărata față a mișcării, o față ce contrazice sloganurile

vehiculate cu generozitate de către Dolinescu. Există în roman o vădită discrepanță între pretențiile „fraților" că ar fi adevărați *„mântuitori ai neamului"* și lipsa lor de popularitate în rândul maselor, explicabilă prin acțiunile teroriste pe care le întreprind. Pahonțu însuși este apreciat doar până când îi sprijină prin intermediul gazetei sale, dar este pedepsit de îndată ce începe o campanie de presă împotriva lor, fiind pur și simplu lichidat tocmai de cel pe care nu cu mult timp în urmă îl ajutase. Extrem de lent la început, ritmul romanului devine mult mai dinamic înspre final, atunci când se prezintă pregătirile pentru alegeri din județul Făgăraș și sfârșitul dramatic al lui Toma Pahonțu, ucis de fanaticul student Ionescu.

Epilogul romanului reia discuțiile inițiale despre politică și trimite din nou la titlu, reluarea acestor meditații asigurând caracterul circular al relatării. Astfel, se afirmă că Pahonțu a fost ucis de *„niște descreierați care vor să introducă moravuri de gorilă în luptele politice"*. Semnificative se dovedesc observațiile avocatului Rotaru, care reprezintă concluziile finale ale cărții: *„-Politica poate să fie folositoare progresului omenirii, poate să servească înălțarea unui neam! încheie Rotaru. Dar când politica ajunge să argumenteze cu bâta și să convingă cu revolverul, atunci trebuie să-i sucești gâtul repede, altfel distruge țara"*. Chiar dacă personajele sale aparțin unor partide diferite și vehiculează idei extrem de diverse, Liviu Rebreanu are meritul de a păstra perspectiva obiectivă, detașată a scriitorului omniscient. El nu intervine în text pentru a-și exprima în mod direct propriile sale idei sau simpatii politice.

Cititorul de azi are surpriza de a descoperi în ***Gorila*** un roman insolit și actual, ce propune – alături de celelalte scrieri de *„al doilea raft"* ale lui Liviu Rebreanu – o față mult mai complexă a scriitorului decât cea impusă de manualele școlare. În plus, romanul trădează efortul autorului

Răscoalei de a-şi înnoi în mod continuu arsenalul tematic şi narativ, fapt ce vorbeşte de necesitatea reconsiderării scrierilor sale „minore".

Receptarea critică a ***Gorilei*** reflectă atitudinea oscilantă a exegeţilor faţă de această carte incomodă, inspirată din cea mai stringentă actualitate. Trecând în revistă proteismul estetic al scriitorului, Pompiliu Constantinescu[14] vede în Liviu Rebreanu un „romancier al energiei". Criticul relevă forţa epică a prozatorului şi situaţia lui de prim-plan în romanul românesc al timpului. În opinia lui Pompiliu Constantinescu, romanul ***Gorila*** este o replică citadină la romanul ***Ion*** prin prezentarea unui personaj tipic acestei lumi. Ceea ce i se reproşează, în primul rând, cărţii este tonul de cronică şi insuficienta transfigurare artistică a realităţii, protagoniştii fiind uşor de recunoscut. În galeria romanului social interbelic, Pahonţu este considerat o figură nouă, fiind un complement al celuilalt tip prezent în opera scriitorului, cel al învinsului. Perpessicius[15] se opreşte cu predilecţie la două aspecte ale romanului: actualitatea şi valoarea lui estetică. Exegetul relevă apoi apetitul pentru politic al literaturii române, detectabil deja în opera cronicarilor, iar mai târziu la Dimitrie Cantemir, Nicolae Filimon, Duiliu Zamfirescu şi Cezar Petrescu. Toma Pahonţu este inclus printre eroii de primă linie ai operei lui Liviu Rebreanu, scriitorul fiind considerat un istoric de sigură intuiţie a societăţii româneşti contemporane. Şerban Cioculescu[16] vede în ***Gorila*** romanul unui arivist politic, Toma Pahonţu fiind considerat un Dinu Păturică în ediţie mai nouă, ce şi-a asumat mijloacele moderne ale parvenirii. Extrem de sever se dovedeşte cu acest roman G.Călinescu, care afirmă că *„**Gorila** este scrierea cea nai rea a lui Liviu Rebreanu, înfăţişând nivelul de jos al mijloacelor sale".*[17] Deşi cartea este considerată ratată, tema abordată nu i se pare criticului fără interes, iar Toma Pahonţu este inclus în tipologia personajelor

balzaciene. Călinescu îi reproşează scriitorului şi onomastica nepotrivită, în care vede un indiciu al lipsei de observaţie. În acelaşi timp, psihologia măruntă a personajelor de oraş i se pare arbitrară şi simplistă. Din păcate, autoritatea marelui critic a influențat puternic receptarea defavorabilă a cărții. Al. Piru este de părere că eşecul romanului vine din *„copierea cam informă a datelor realității, din reproducerea în stil de reportaj, fără selecție și cu abandonarea oricărei atitudini a vieții politico-sociale din perioada de fascizare a țării până la dizolvarea parlamentului burghez și instaurarea dictaturii regale (1933-1938)".*[18] Istoricul literar crede că prezența în roman a lui Titu Herdelea vorbeşte de intenția prozatorului de a realiza o trilogie, completând evenimentele prezentate în ***Ion*** şi ***Răscoala***. Criticul relevă faptul că, de data aceasta, Rebreanu nu a reuşit să domine materialul observat şi să îl subsumeze unei idei, romanul rămânând doar un documentar. Ov.S.Crohmălniceanu este de părere că narațiunii îi lipseşte, înainte de toate, autenticitatea. Rebreanu nu este acasă în lumea politicienilor versatili şi a ziariştilor venali. Prozatorului i se reproşează faptul că se lasă condus de câteva idei preconcepute, aflate în contradicție cu realitatea. Ca urmare, personajele simpatizate de romancier devin ființe *„şterse, abulice, pe care le mişcă forțe inexplicabile; cele detestate, caricaturi neizbutite".*[19] I. Negoițescu[20] vede în Toma Pahonțu un Ion care a învățat carte şi care s-a născut în Muntenia. Cartea i se pare istoricului literar rău scrisă şi superficial concepută. Cu toate aceste lipsuri, romanul reuşeşte să redea iluzia vieții. Mircea Zaciu propune o interesantă reconsiderare a romanului şi vorbeşte de actualitatea acestuia. Prin fresca vieții politice pe care o realizează, Rebreanu dă dovadă de o intuiție specifică unui mare creator. După ce relevă climatul zbuciumat în care a fost redactat romanul, criticul menționează faptul că ***Gorila*** este şi un roman-pamflet cu personaje

uşor recognoscibile. Mircea Zaciu observă că acest roman contrazice aparent arhitectura clasică a romanelor rebreniene: *„În forma sa din 1938 romanul e în adevăr abrupt, lasă impresia unei rupturi în final, a unei retezări – faţă de ideea de «sferoid» şi de «circuit închis» acreditată de romancier şi respectată de el în celelalte romane"*.[21] Intenţia simetriei rămâne însă prezentă – consideră istoricul literar – deoarece logodna din primul capitol şi procesul din ultimul reunesc aproximativ aceleaşi personaje, surprinse însă, la fel ca în ***Răscoala,*** într-o lumină diferită. Chiar dacă proza lui Rebreanu nu poate fi citită „cu lupa stilistică", Mircea Zaciu consideră că *„debutul* ***Gorilei*** *e tot ce a scris romancierul mai stângaci şi mai «căznit»"*.[22] Cu toate acestea, criticul recunoaşte că *„nimeni n-a avut în proza românească o mai sigură (şi mai rafinată) ştiinţă a ceea ce Rebreanu însuşi numeşte «Spannung»-ul, tensiunea, ritmul narativ, suspansul cinematografic"*.[23] Romanul mai reconfirmă faptul că viziunea rebreniană este mereu confruntată cu două dimensiuni decisive: iubirea şi moartea. Dragostea rămâne în cazul lui Pahonţu o forţă vitală irepresibilă, mai puternică decât voinţa de putere, arivismul sau ambiţiile conjuncturale. Iubirea şi Politica sunt considerate de Mircea Zaciu nişte „forţe devoratoare", fiind cele două „glasuri" cu care se vede confruntat Toma Pahonţu, unul din personajele memorabile ale literaturii române. Ion Simuţ semnalează faptul că Rebreanu îi oferă personajului său, arivistul politic Toma Pahonţu, şansa unei neaşteptate reabilitări prin iubire. Această deschidere spre metafizic prin unirea personajelor dincolo de moarte aminteşte de ***Adam şi Eva***. În manieră dostoievskiană, romanul sugerează posibilitatea mântuirii prin iubire în momentul în care „glasul iubirii" devine mai puternic decât „glasul politicii". Ion Simuţ este de părere că, în ***Gorila***, *„teza cuplului etern reuşeşte să contracareze caracterul de frescă şi să*

deturneze interesul epic de la romanul politic spre cel metafizic. Relația Pahonțu – Cristiana Belcineanu funcționează ca un episod diversionist, capabil să submineze consecvența realistă a romanului".[24] Dumitru Micu vede în ***Gorila*** un roman de factură jurnalistică, reportericească, care impune un personaj ce se include în seria tipologică a ariviștilor din literatura română. Cartea este considerată *„o variantă dintre cele mai caracteristice a romanului-frescă din perioada interbelică",*[25] fiind comparată cu operele unor autori precum Cezar Petrescu, C. Stere sau Mircea Eliade.

NOTE:

1.Liviu Rebreanu, în ***Rampa,*** anul XVI, nr.3886, 2 ianuarie 1931, p.4. Reluat în ***Jurnal,*** vol. I, *ed. cit.,* p.420.

2.Liviu Rebreanu, în ***Rampa,*** XVI, nr.4752, 13 nov. 1933, pp.1-2. Reluat în ***Jurnal,*** vol.I, *ed. cit.*, p.479.

3.Liviu Rebreanu, în ***Adevărul,*** LI, nr.16338, 1 mai 1937, p.8. Reprodus în ***Jurnal,*** vol. II, *ed. cit.,* p. 272.

4.Liviu Rebreanu, ***Jurnal,*** vol. II, *ed. cit.,* p.274.

5.Liviu Rebreanu, în ***România,*** I, nr.13, 14 iunie 1938, p.2. Reluat în ***Jurnal,*** vol. II, *ed. cit.,* p.285-286.

6.Liviu Rebreanu, ***Jurnal,*** vol. II, *ed. cit.,* p.285.

7.*Ibidem,* p.285.

8.*Ibidem,* p.285.

9.*Ibidem,* p.286.

10.*Op. cit.,* p.63.

11.Friedrich Nietzsche, ***Aşa grăit-a Zarathustra.*** Introducere, cronologie şi traducere de Ştefan Augustin Doinaş, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p.70.

12.*Ibidem,* p.70.

13.Liviu Rebreanu, ***Opere 10.*** *Gorila,* Ediţie critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p.390.

14.Pompiliu Constantinescu, ***Liviu Rebreanu: „Gorila"***, *vol. I, II (roman), Editura „Universala",* în ***Vremea***, XI, nr.543, 26 iun. 1938. Reluat în ***Scrieri***, vol. 4, Editura Minerva, 1970, pp.487-492.

15.Perpessicius, ***Liviu Rebreanu: „Gorila",*** *roman, 2 volume, ed. Universală-Alcalay,* în ***România,*** I, nr.29, 30 iun. 1938, p.2 şi nr. 31, 2 iul. 1938, p.2.

16.Şerban Cioculescu, în ***Revista Fundaţiilor Regale,*** V, nr.8, 1 aug. 1938, pp.408-414.

17.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** *ed. cit.,* p.735.

18.Al.Piru, ***Liviu Rebreanu,*** în ***Opere 1.*** *Nuvele, ed. cit.,* p. LVI.

19.Ov.S.Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale,*** vol.I, ediţie revăzută, *ed. cit.,* p.294.

20.I.Negoiţescu, ***Istoria literaturii române,*** volumul I (1800-1945), Editura Minerva, Bucureşti, 1991, p.215.

21.Mircea Zaciu, ***Liviu Rebreanu,*** în ***Ca o imensă scenă, Transilvania…***, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p.454.

22.*Ibidem,* p.356.

23.*Ibidem,* p.356.

24.Ion Simuț, ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism, ed. cit.,* p.359.

25.Dumitru Micu, ***Istoria literaturii române.*** *De la creația populară la postmodernism, ed. cit.,* p.255.

VI. OPERA MINORĂ

1. ROMANUL EVOCĂRILOR ISTORICE

Spre deosebire de literatura europeană unde s-a impus deja în secolul al XIX-lea prin creația marilor scriitori romantici, romanul istoric cunoaște o dezvoltare tardivă în literatura română, adevăratul creator al genului fiind considerat Mihail Sadoveanu. Acest lucru nu înseamnă că la noi nu s-au scris romane istorice și înainte, dar ele aveau o apariție sporadică și o valoare artistică îndoielnică. Literatura română a descoperit mai întâi nuvela istorică și a dat primele capodopere ale genului prin intermediul lui Costache Negruzzi. În acest context al evoluției prozei istorice autohtone se înscrie și ***Crăişorul Horia*** (1929) de Liviu Rebreanu, roman ce se inspiră, după cum o sugerează și titlul, din tragicele evenimente ale răscoalelor țărănești din 1784. Elementele de noutate aduse de prozator trebuie căutate în îndepărtarea de tradiția romantică și impunerea unei noi poetici a genului. Spre deosebire de Sadoveanu, în opera căruia realul se împletește cu fabulosul iar personajele dobândesc dimensiuni mitice, Rebreanu alege maniera evocării realiste a evenimentelor, refuzând în mod programatic sentimentalismul romantic și plonjarea în sfera imaginarului. Romancier realist prin excelență, autorul ***Răscoalei*** se ghidează după coordonatele

majore ale evocării de factură pozitivistă. Acest lucru presupune asumarea unor trăsături estetice cum ar fi obiectivitatea, claritatea, veridicitatea, cauzalitatea, tipicitatea, documentarea minuţioasă, observaţia atentă, scriitorul devenind un adevărat „stenograf" al istoriei.

Romanul a apărut în 1929 la editura Cartea Românească purtând titlul ***Crăişorul***, pentru ca începând cu ediţia a treia (din 1940) el să fie publicat de Cugetarea-Delafras sub titlul ***Crăişorul Horia***. Acest lucru explică alternanţele existente şi azi între diferitele versiuni ale cărţii şi între denumirile utilizate de către exegeţi. Spre deosebire de alte creaţii ale sale, prozatorul oferă destul de puţine detalii în presă despre geneza cărţii. Un text esenţial privind viziunea romancierului asupra personalităţii lui Horia şi a răscoalei moţilor rămâne articolul ***Pe urmele Crăişorului***, publicat la 16 decembrie 1928 în revista ***Adevărul literar şi artistic***.[1] Rebreanu specifică aici faptul că, pe parcursul destinului lor zbuciumat, românii din Transilvania nu au avut decât doi eroi naţionali: Horia, Crăişorul, şi Avram Iancu, Craiul munţilor. Este vorba de nişte martiri ai neamului, care s-au identificat cu mulţimea din care proveneau prin suferinţele îndurate. Memoria celor doi eroi este şi astăzi vie în sufletele ţăranilor, transformându-se într-un autentic simbol al dorului de dreptate. De-a lungul timpului, Rebreanu a avut două perspective diferite asupra Crăişorului Horia: una mitizantă în tinereţe şi alta umanizată mai târziu, în anii maturităţii. În copilărie, acesta îi apărea asemenea unui personaj de basm, luptându-se cu zmeii şi balaurii, pe care îi biruia întotdeauna: *„Poveştile oamenilor simpli mi-au zugrăvit în copilărie pe Horia după chipul şi asemănarea eroilor din poveşti. L-am văzut pe atunci în inimă frumos, căciulă albă pe-o ureche, spadă dreaptă la brâu, strunind un armăsar roib care frământa pământul cu copite de argint parc-ar fi vrut să se avânte în*

văzduhuri. L-am văzut luptând cu zmei şi cu balauri şi biruitor totdeauna. Numai ochii lui erau blânzi şi înţelegători şi atât de omeneşti că privirea lor mi-a rămas în suflet ca o taină".[2] Cel de-al doilea portret îl face omul matur pe baza documentelor şi este unul puternic umanizat prin eliminarea aureolei mitice. Articolul mai dezvăluie extraordinarul proces de documentare la care a recurs prozatorul în vederea redactării romanului, reconstituind în mod amănunţit harta desfăşurării răscoalei şi destinul tragic al lui Horia.

Opinii şi mai interesante privind viziunea personală a lui Liviu Rebreanu despre poetica romanului istoric şi despre eroul său exemplar găsim într-un fragment inedit din ***Romanul romanelor***.[3] Înainte de toate, prozatorul dezvăluie rețeta consacrată a genului, care presupune mitizarea unui personaj istoric: *„Pe **Crăişorul** îl vor fi cunoscut mai puțini dintre dv. E un roman mai recent şi parcă mai oropsit. E romanul lui Horia. Deci, într-un fel, un roman istoric. Genul acesta de roman are o anume tradiție, şi aiurea, şi la noi. Personagiile istorice, după rețeta admisă şi adoptată, trebuie negreşit să poarte coturne, să fie înfățișate în mărime supranaturală, să fie eroi după modelul convențional, să vorbească patetic şi când fac dragoste, şi când mănâncă, şi când se culcă, şi când se luptă..."* [4] Romancierul vizează aici cu predilecție viziunea romantică asupra istoriei, perspectivă cu care nu este de acord deoarece păcătuieşte printr-un patetism excesiv. Spre deosebire de eroii mitizați din romanele de factură romantică, Horia îi apare lui Rebreanu în toată splendoarea sa umană. El este înfățişat ca un personaj istoric real, care a reuşit să exercite o fascinație extraordinară asupra moților prin calitățile sale, fiind o întruchipare arhetipală a țăranului ardelean: *„Toate ştirile ce-l privesc îl arată ca pe tipul reprezentativ al țăranului ardelean, care însă nu e nici gălăgios, nici țanțoş, nici demagog,*

nici repezit, ci totdeauna cuminte, aşezat, potolit, demn. Horia n-a fost nici orator, nici luptător cu pumnul, nici purtător de vreun panaş. A fost idolul poporului pentru că a fost cel mai înţelept şi cel mai înţelegător al durerilor tuturor, pentru că a fost om".[5] Scriind romanul lui Horia, Rebreanu se desparte de formula convenţională a romanului istoric. El nu îşi urcă personajul pe soclul romanticilor, nu face din el un erou de paradă, o asemenea perspectivă părându-i-se o adevărată profanare. Aceasta deoarece *„un om adevărat e mai mult decât un erou sforăitor şi gol, cum l-ar fi cerut genul tradiţional".*[6]

În vederea elaborării creaţiei sale, Rebreanu întreprinde un important proces de documentare, concretizat într-o serie de articole vizând răscoala din 1784. Spre deosebire de romanele care au fost anticipate de bogata activitate nuvelistică a scriitorului, ***Crăişorul Horia*** a fost pregătit de mai multe studii consacrate revoltei ţăranilor. Informaţii interesante privind geneza romanului aflăm din ***Prolegomenele*** lui Niculae Gheran la ***Crăişorul Horia*** din volumul al şaptelea din seria de ***Opere***.[7] Istoricul literar menţionează scrierile cu caracter publicistic ale prozatorului care au prefaţat apariţia cărţii, articole în măsură să dezvăluie concepţia acestuia despre întâmplările relatate. Studiul intitulat ***Revoluţia lui Horia, Cloşca şi Crişan*** a apărut în 1914 şi, la scurt timp după izbucnirea primului război mondial, avea menirea de a atrage atenţia asupra condiţiei românilor ardeleni aflaţi sub stăpânire imperială. În 1919, inspirându-se din lucrarea de referinţă a lui Nicolae Densuşianu, ***Revoluţia lui Horia în Transilvania şi Ungaria, 1784-1785 – scrisă pe baza documentelor oficiale*** (Bucureşti, 1884), Rebreanu publică broşura intitulată ***Răscoala moţilor***. Niculae Gheran trece apoi în revistă principalele lucrări ştiinţifice şi literare consacrate, de-a lungul timpului, evenimentelor din 1784. În ceea ce priveşte operele de ficţiune,

acestea rămân, cu rare excepţii, nişte creaţii minore, naraţiunea lui Liviu Rebreanu fiind până azi una din cele mai importante scrieri dedicate răscoalei conduse de Horia, Cloşca şi Crişan. De fapt, în plan epic, ***Crăişorul Horia*** este concurat doar de romanul lui Eugen Uricaru, ***1784. Vreme în schimbare*** (1984).

Dificultatea sisifică a elaborării romanului este menţionată în însemnările scriitorului din data de 9 octombrie 1928: *„Ce grozav de greu merge **Crăişorul**! Dealtfel ce să mă mir, căci toate-mi merg greu; inspiraţia mea e lentă şi totuşi spontană. Mă apuc de scris şi nu prea ştiu ce vreau să scriu. Doar o linie generală şi nici aceea nu destul de clară. Tot eşafodajul, acea faimoasă construcţie pe care mi-o laudă criticii, se face singură, din crâmpeie inspirate la întâmplare... Dar la **Crăişorul** e gravitatea că parcă nu prea ştiu ce vreau: roman istoric sau biografie romanţată? Ce va ieşi nu ştiu. Ş-apoi n-am nici o femeie, nici un pic de amor. Nu va fi oare prea sever pentru cititor?*

*Aseară am stat destul de târziu şi n-am putut scrie decât câteva rânduri. În schimb am studiat glandele endocrine pentru **Minunea minunilor**. Mi-am zis c-o să scriu dimineaţa. Iar azi am ticluit o biată pagină – din care nu ştiu ce va rămâne. Şi acuma mă omoară durerea de măsea, încât iar mă culc fără nimic... Poate mâine!”* [8]

Naraţiunea conţine zece capitole cu titluri semnificative, ce urmăresc cu fidelitate desfăşurarea evenimentelor istorice: ***Înălţate împărate!, Vine Horia cu porunci!, De la Ana la Caiafa, Cu voia şi porunca împăratului!, Hai, feciori!, A noastră-i lumea!, Cumpăna, Vin cătanele, Iuda, Roata.*** Numărul nu este ales la întâmplare deoarece, ca sumă a primelor patru cifre (numărul *tetraktys*-ului pitagoreic), zece este o întruchipare a totalităţii, a desăvârşirii. Ca simbol al totalităţii, numărul zece este prezent şi în Decalog,

„care simbolizează ansamblul legii defalcate în zece porunci, care sunt de fapt una singură”.[9] Or, romanul vorbeşte tocmai de problema legilor strâmbe şi de poruncile împărăteşti de la care aşteaptă mântuire iobagii români din Transilvania. Revolta însăşi izbucneşte din cauza legiferării injustiţiei de către nobili. Este simbolic în roman faptul că Horia poartă cu sine tot timpul „poruncile” primite de la împărat, versiuni profane şi imperfecte ale celor „zece porunci” biblice. În felul acesta el devine un mesager al dreptăţii printre ţăranii răzvrătiţi, documentele având menirea de a justifica revolta.

Prin problematica abordată, ***Crăişorul Horia*** seamănă cu ***Răscoala***, prozatorul lucrând, la un moment dat, în paralel la cele două creaţii. Deosebirea esenţială dintre ele constă în faptul că, dacă într-una din relatări răzmeriţa este prezentată din perspectiva unui erou exemplar, în cealaltă prozatorul deplasează accentul pe înfăţişarea personajului colectiv. Documentarea pe care o întreprinde scriitorul realist sporeşte impresia de veridicitate a evenimentelor înfăţişate şi constă în cercetarea şi copierea hârtiilor de arhivă, reconstituirea calendarului revoltei, transcrierea numelor şi a toponimelor etc.

Este semnificativ faptul că, de data aceasta, Rebreanu nu îşi mai concepe romanul ca un corp sferoid, ci preferă să rămână în proximitatea izvoarelor istorice, realizând o relatare cronologică a întâmplărilor. Perspectiva cronologică îmbinată cu utilizarea gradaţiei are avantajul de a sugera mai bine amploarea dobândită de către evenimente pe măsura desfăşurării lor. Ca şi în ***Răscoala***, Rebreanu recurge la principiul bulgărelui de zăpadă, conflictul crescând în intensitate de la un capitol la celălalt. Romanul se deschide în manieră balzaciană prin fixarea minuţioasă a locului, scriitorul asumând o perspectivă omniscientă în prezentarea

faptelor: *„Prin ceața albă și necăcioasă, pe calea desfundată dinspre Arada, cobora în satul Albac, gâfâind și suduind, Ursu Uibaru, țăran țanțoș, cu cisme unguresți, cu căciula neagră pe-o ureche, gornic în slujba șpanului de la Câmpeni"*. Primul capitol se dovedește important deoarece circumscrie profilul spiritual al eroului național și prezintă situația dificilă a moților din Munții Apuseni. Horia este înfățișat pregătindu-se să plece la Viena ca să-i ceară dreptate împăratului. Hotărârea este luată în disperare de cauză, deoarece țăranii nu au găsit înțelegere la autoritățile din Transilvania. Figura legendară a personajului este reconstituită atât în mod direct de către scriitorul omniscient, cât și indirect, din opiniile celorlalți protagoniști. Mai mult, refăcând biografia lui Horia, Rebreanu realizează o succesiune de portrete, ce surprind momente diferite din existența eroului său. În debutul romanului, Horia este prezentat la vârsta înțelepciunii depline, când a devenit liderul autoritar al țăranilor din Apuseni. Portretul acestuia are grandoarea unui tablou în mărime naturală: *„Horia își roti privirile peste șiragul de piscuri ca și când și-ar fi luat rămas bun de la prietenii cei mai dragi. Cum stătea așa, drept ca totdeauna, căciula neagră apăsată puțin pe urechea dreaptă, cu ochii culoarea oțelului călit, cu mustața românească răsucită tinerește, cu sumanul negru tivit și înflorit cu șireturi vinete subt care se vedea cojocelul alb vrâstat pe piept de cureaua de la traista de piele, încălțat cu cisme cu turetcii moi și încheiați numai până deasupra glesnelor, nimeni nu i-ar fi dat cei cincizeci și trei de ani împliniți. Alături de feciorul său cu capul gol părea un frate mai mare"*.

Portretul realizat de notarul Enyedi din Viena surprinde îndeosebi trăsăturile psihice de excepție ale personajului: *„Horia îndeosebi îl interesa. Pentru un țăran fără carte i se părea foarte deștept, foarte stăruitor și cu o voință în stare să spargă zidurile. Pe urmă avea în ochi o lumină ciudată,*

cu nişte pâlpăiri care pătrundeau în străfundul inimii, şi o privire căreia nu te puteai împotrivi". Motivele pentru care ţăranul din Albac a reuşit să cucerească încrederea tovarăşilor săi sunt prezentate de el însuşi: *„-Oamenii mă ascultă, măria ta, fiindcă şi eu ascult durerile lor! spuse Horia simplu, fără urmă de mândrie. M-a învrednicit Dumnezeu de am prins oleacă a scrie şi a citi, pe urmă, umblând mereu prin lume, m-am obişnuit a grăi şi nemţeşte, şi ungureşte, atâta cât trebuie omului prost, şi de aceea au socotit comunele să mă trimită mereu şi pe mine să le caut dreptatea... Altfel sunt sărac, măria ta, pentru că toată viaţa am ţinut partea celor slabi şi la judecăţi, şi la primării şi peste tot. Aşa m-a lăsat Dumnezeu!"*

Un alt portret semnificativ al personajului ni-l prezintă în ipostaza de conducător al răscoalei, de „crăişor": *„Mai înapoi, înconjurat de călăreţi, Horia, cu suman alb ca o mantie crăiască şi cu o puşcă pe oblâncul şelei, mergea tăcut, uitându-se în dreapta şi în stânga, ca şi când ar fi vrut să cerceteze inimile mulţimii".*

La notarul Ştefan Franz Enyedi soseşte delegaţia ţăranilor ca să îi ceară să pună pe hârtie doleanţele lor către împărat. Confesiunile lui Horia făcute notarului reprezintă o radiografie minuţioasă a condiţiei dramatice a iobagilor români din Munţii Apuseni în preajma anului 1784. În antiteză cu nemărginita sete de avere a domnilor din Transilvania, împăratul Iosif al II-lea este văzut de către ţărani ca un monarh luminat, care înţelege situaţia dificilă a claselor oropsite. De la acesta aşteaptă ei izbăvirea prin porunci în măsură să le uşureze existenţa.

Titlul romanului provine de la apelativul cu care ţăranii i se adresau lui Horia, acesta fiind considerat „crăişorul" lor. De aici numeroasele replici care vorbesc de condiţia personajului în interiorul comunităţii din care face parte. Bazându-se pe informaţiile culese din documente, Rebreanu reface

biografia personajului său. În felul acesta, capitolul ***Vine Horia cu porunci*** reprezintă o incursiune în trecut, dar conţine şi o romantică poveste de dragoste, prozatorul împletind în mod ingenios documentul cu ficţiunea. Cititorul află că numele adevărat al personajului nu este Horia ci Vasile, deoarece s-a născut între Crăciun şi Anul Nou. Încercând să compenseze pe cale magică constituția firavă a odraslei lor, părinţii i-au spus Ursu, *„ca prin farmecul numelui să-i dea mai multă putere de viață"*. Tânărul Ursu Nicula a învățat meşteşugul de văsar, cofele, ciuberele, donițele şi furcile de tors pe care le lucra fiind vestite în tot ținutul. Datorită faptului că ştia să doinească *„cu atâta inìmă şi glas aşa de dulce"* a fost poreclit Horia, o poreclă ce avea să devină celebră.

Realizând fresca unei epoci istorice, Rebreanu este preocupat de absența unui personaj feminin, romanul riscând să devină astfel prea „sever" pentru cititori. Acesta este motivul pentru care el introduce în narațiune un intermezzo liric ce prezintă iubirea inaccesibilă a lui Horia pentru frumoasa domniță Rafaela, fiica nobilului ungur Kristsori din Crişțior, a cărei imagine idealizată i-a fost sugerată prozatorului de icoanele bisericeşti. Este singurul episod ce se abate de la cronica riguroasă a evenimentelor, adăugând narațiunii o pagină de lirism: *„În viața lui simplă şi tumultuoasă eu n-am adăugat decât o domniță suavă şi mirată pe care am copiat-o de pe o icoană foarte veche, din biserica de la Crişţior, la care cu siguranță s-a închinat şi marele căpitan al moţilor".*[10] Prin prezentarea iubirii dintre Horia şi domnița Rafaela, Rebreanu se întoarce, şi în acest roman, la mitul cuceririi fericirii prin iubire. Ca şi în cazul unor creații precum ***Adam şi Eva*** sau ***Jar,*** această fericire absolută rămâne inaccesibilă. Viziunea lui Liviu Rebreanu se întâlneşte şi aici cu cea a lui Mircea Eliade. La autorul ***Şarpelui***, adevărata iubire nu se poate realiza pe pământ, ea se poate împlini

doar în cer. Sub acest aspect, moartea personajelor nu reprezintă neapărat un eşec, ci posibilitatea împlinirii unor sentimente inaccesibile în plan terestru. În cazul lui Horia, deziluziile provocate de iubire se transformă şi ele într-o revoltă împotriva inechităţilor sociale, iar personajul ajunge repede la concluzia că dreptatea nu se cerşeşte, ci se cucereşte. Episodul erotic este reuşit dacă îl privim ca o naraţiune independentă, dar în momentul în care încercăm să îl integrăm în angrenajul cărţii el distonează prin nota accentuat lirică de celelalte capitole care au un caracter epic pronunţat..

Doar amintit în debutul romanului, cel de-al doilea conducător al răscoalei, Ion Cloşca, intră pe scenă în capitolul intitulat ***De la Ana la Caiafa***. El este prezentat ca un dublu spiritual al lui Horia, ca un sfetnic de taină, fiind numit „frate de cruce" al acestuia. De altfel, cei trei conducători ai răscoalei se bucură de o atenţie diferită din partea lui Rebreanu. După cum o sugerează şi titlul, ***Crăişorul*** este, prin excelenţă, romanul lui Horia. Cloşca este prezentat într-un plan mai îndepărtat, în timp ce Crişan este mai mult un personaj episodic, nefiind inclus printre corifeii revoltei. Romanul este scris la persoana a treia singular, dar întâmplările sunt înfăţişate adesea din perspectiva limitată a lui Horia şi nu din punctul de vedere al scriitorului omniscient. Dacă primele capitole ale cărţii par mai mult o aglomerare de date în măsură să prezinte cauzele sociale ale evenimentelor, cea de a doua parte a naraţiunii înfăţişează răscoala propriu-zisă. Scriitorul pune un accent deosebit pe descrierea maselor şi pe prezentarea frământărilor sufleteşti ale lui Horia. Naraţiunea câştigă acum în dramatism şi în profunzime, capitolele devin mai ample şi pline de dinamism, romanul transformându-se într-un exerciţiu util pentru ***Răscoala***. Din punct de vedere stilistic, Rebreanu redă felul de a vorbi al ardelenilor, cu particularităţile lexicale specifice locului, un limbaj care îi era extrem de familiar scriitorului.

După ce caută zadarnic dreptate la domni, țăranii ajung la o concluzie semnificativă, expusă de Cloşca: *„-Apoi ori pierim, ori ne facem singuri dreptate!”* Romanul conţine numeroase asemenea replici memorabile, ce reflectă starea de spirit a răsculaților. Văzând că dreptatea pe care o aduce Horia de la împărat se dovedeşte doar o „dreptate de hârtie” deoarece poruncile acestuia nu sunt respectate de către nobili, ţăranii pornesc revolta. Rebreanu reface în mod amănunțit topografia răscoalei, dar consemnarea sa este adesea extrem de laconică şi nu reuşeşte să redea adevărata amploare a evenimentelor. Absența unei investigații psihologice mai adânci face ca eroul său să nu devină un erou tragic, ci unul de hârtie, al documentelor. Rebreanu relevă diferența dintre visul Crăişorului de a extinde răscoala pe întreg teritoriul Transilvaniei şi realitatea dramatică a înfrângerii revoltei. Cauzele înăbuşirii răscoalei sunt bine motivate de către scriitor, Horia fiind marcat îndeosebi de faptul că până şi reprezentanții bisericii s-au întors împotriva lui. Visul de dreptate al ţăranilor ține doar şase săptămâni, după care încep represaliile. De altfel, Rebreanu insistă mai mult pe prezentarea unor momente de criză precum înfrângerea revoltei, prinderea conducătorilor şi pedepsirea cruntă a acestora. Finalul este înfăţişat din perspectiva lui Horia, care, în comparație cu primele capitole ale narațiunii, câştigă foarte mult în profunzime. Ca şi în cazul lui Apostol Bologa, prozatorul surprinde dramaticele frământări sufleteşti ale unui personaj aflat în pragul morții. Vina tragică a lui Horia este aceea de a se fi ridicat împotriva ordinii feudale, iar curajul său este pedepsit cu „moartea ce mai crâncenă” (este tras pe roată) pentru ca nimeni să nu mai îndrăznească să îi urmeze exemplul. Din dorința de a reda cât mai fidel atmosfera epocii, scriitorul utilizează şi o serie de colaje din documentele vremii. Astfel, Rebreanu redă sentința de condamnare la moarte a celor doi răsculați şi

transcrie testamentul lui Ursu Nicula. Romanul crește tot mai mult în intensitate înspre final, numeroase capitole dobândind un pronunțat caracter scenic. Îndeosebi ultimul capitol se transformă în spectacolul tragic al uciderii sălbatice a celor doi răsculați, la execuție asistând – din curiozitate sau aduși cu forța – circa șase mii de țărani.. De fapt, finalul salvează narațiunea, capitolele anterioare nefăcând altceva decât să pregătească deznodământul printr-o scenă de maximă intensitate. Prin atitudinea sa demnă în fața morții, Horia reușește să impresioneze lumea până și în ultimele clipe ale existenței sale, transformându-se (abia acum) dintr-un personaj dilematic într-un erou tragic.

Deoarece nu se ridică la valoarea creațiilor majore ale scriitorului, ***Crăișorul Horia*** se numără printre romanele puțin comentate ale lui Liviu Rebreanu, în care exegeții nu văd altceva decât un exercițiu util ce anticipează ***Răscoala.***

Receptarea romanului reflectă din plin ezitările și lipsa de entuziasm a criticii. Privind opera rebreniană cu un ochi extrem de exigent, Nicolae Iorga reține, totuși, romanul ***Crăișorul Horia,*** apreciind nota istorică exactă și considerând că este vorba de *„o foarte solidă bucată literară”.*[11] Șerban Cioculescu explică neîncrederea manifestată de critici față de acest roman prin genul hibrid al vieții romanțate la care recurge scriitorul. Istoricul literar aprecia documentarea lui Rebreanu și puterea de evocare a răscoalei țărănești. Mai optimist decât alți exegeți, el consideră că romanul *„se situează pe planul întâi al operei d-lui Liviu Rebreanu, ca un tablou de viață ardelenească, vrednic de autorul lui* ***Ion”.***[12] Autoritate critică majoră a perioade interbelice, G. Călinescu se dovedește extrem de critic față de acest roman, considerându-l doar *„o rece biografie romanțată”: „Mișcare colectivă, cruzime, execuții sunt și în* ***Crăișorul,*** *ales tocmai pentru aceasta.*

Dar revoluția lui Horea, deși narată cu îndemânare, nu e adâncită epic și scrierea rămâne o rece biografie romanțată".[13] Fără să acorde o importanță prea mare romanului, Ov.S.Crohmălniceanu relevă faptul că, deși își propune să fie o evocare a răscoalei din 1784, narațiunea se concentrează mai mult asupra frământărilor sufletești ale eroului decât asupra dramei sociale. În ciuda slăbiciunilor evidente ale cărții, istoricul literar este de părere că acestea nu sunt în măsură să nege talentul robust al scriitorului.[14] Al.Piru a remarcat, la rândul lui, documentarea extrem de minuțioasă realizată de către prozator, care a parcurs atât izvoarele autohtone cât și cele străine ale problemei. Criticul neagă faptul că am avea de a face cu o construcție romanescă propriu-zisă, relevă senzația de autenticitate ce se desprinde din narațiune, insistă pe finalul cutremurător și încheie afirmând că romanul nu este *„decât un exercițiu în vederea măreței construcții epice care este romanul **Răscoala**".*[15]

Nici exegezele mai recente nu sunt prea generoase cu romanul ***Crăișorul***. Ion Negoițescu, de exemplu, este de părere că, între două construcții încăpătoare ca niște cazărmi cezaro-crăiești precum ***Ion*** și ***Răscoala***, ***Crăișorul*** nu este decât *„un cochet castel în Spania".*[16] Mircea Zaciu[17] remarcă faptul că, în afara ***Crăișorului***, Rebreanu nu este atras de evenimentul istoric îndepărtat. Atunci când reconstituie mecanismele ascunse ale fenomenului – așa cum procedează în ***Răscoala*** –, faptele sunt încă proaspete în memoria contemporanilor, autorul însuși devenind un martor îndepărtat al evenimentelor. Dacă în ***Crăișorul*** este descris un erou istoric atestat, un simbol al luptei pentru dreptate socială și națională, în schimb alte narațiuni înfățișează adevărați anti-eroi. Tot Mircea Zaciu atrage atenția că, deși se inspiră din trecutul istoric, Rebreanu alege o temă de stringentă actualitate, condiția românilor din Transilvania, prozatorul

moştenind câte ceva din tradiţia misionară a Şcolii Ardelene. Ion Simuţ vede în romanele ***Crăişorul Horia, Jar*** şi ***Amândoi*** nişte creaţii de al treilea plan. Deşi este vorba de nişte *„eşecuri indubitabile, puţin interesante”*,[18] acest lucru nu le poate exclude din sfera atenţiei critice. Mult mai mărinimos în aprecieri se dovedeşte Dumitru Micu în ***Istoria literaturii române***. Distinsul istoric literar menţionează faptul că investigaţia psihologică reprezintă o constantă a operei rebreniene, această preocupare generând în ***Crăişorul*** un episod de neuitat: *„acela premergător execuţiei, în care Horea trăieşte un moment comparabil celui parcurs înaintea morţii de Apostol Bologa”*

NOTE:

1.Textul a fost reprodus de realizatorii ediţiei critice în Liviu Rebreanu, ***Opere 7.*** *Ciuleandra. Crăişorul Horia, ed. cit.*, pp.412-416. A se vedea şi Liviu Rebreanu, ***Amalgam***, *ed. cit.*, pp.191-197.

2.Liviu Rebreanu, ***Opere 7.*** *Ciuleandra. Crăişorul Horia, ed. cit.*, p.413.

3.***Romanul romanelor. Extrase inedite***, în Liviu Rebreanu, ***Opere 20.*** *Interviuri, anchete (1940-1943). Cuvântări (1925-1943), ed. cit.*, pp.280-284.

4.*Ibidem*, p.283.

5.*Ibidem*, p.283.

6.*Op. cit.*, p.284.

7.Niculae Gheran, ***Prolegomene***, în Liviu Rebreanu, ***Opere 7.*** *Ciuleandra. Crăişorul Horia, ed. cit.*, pp.151-162.

8.Liviu Rebreanu, ***Jurnal,*** vol. I, *ed. cit.*, p.46. A se vedea şi Liviu Rebreanu, ***Opere 17.*** *Jurnal (1927-1944), ed. cit.*, pp.33-34.

9.Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, ***Dicţionar de simboluri.*** *Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere,* volumul 3 (P-Z), Editura Artemis, Bucureşti, 1995, pp.488-489.

10.***Romanul romanelor. Extrase inedite***, în Liviu Rebreanu, ***Opere 20.*** *Interviuri, anchete (1940-1943). Cuvântări (1925-1943), ed. cit.*, p.284.

11.N.Iorga, ***Istoria literaturii române contemporane, II. În căutarea fondului***, Bucureşti, 1934, pp.297-300.

12.Şerban Cioculescu, ***În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu***, în ***Revista Fundaţiilor Regale***, nr.2/1936, pp.412-425.

13.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, *ed. cit.*, p.735.

14.Ov.S.Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol. I, *ed. cit.*, p.294.

15.Al.Piru, ***Liviu Rebreanu***, în Liviu Rebreanu, ***Opere 1***, *ed. cit.*, pp. XLV-XLVI.

16.I.Negoiţescu, ***Istoria literaturii române***, vol.I (1800-1945), *ed. cit.*, p.216.

17.Mircea Zaciu, ***Liviu Rebreanu,*** în ***Ca o imensă scenă, Transilvania...***, *ed. cit.*, pp.298-357.

18.Ion Simuţ, ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism, ed. cit.*, p.381.

19.Dumitru Micu, ***Istoria literaturii române.*** *De la creaţia populară la postmodernism, ed. cit.*, p.255.

2. ROMANUL EROTIC

Apărut într-un moment în care Liviu Rebreanu şi-a creat deja un renume greu de egalat pe tărâmul literelor româneşti, romanul ***Jar*** (1934)[1] s-a bucurat de un remarcabil succes de librărie, numeroasele ediții ale cărții ajungând să concureze tirajele unor capodopere precum ***Ion, Pădurea spânzuraților*** sau ***Răscoala***. Entuziasmul cititorilor nu a fost împărtăşit şi de critica literară care, pe lângă semnalarea elementelor novatoare, s-a grăbit să remarce şi deficiențele cărții. Este cunoscut faptul că, după fiecare operă de excepție, reclamând un neobişnuit efort de creație, Liviu Rebreanu a scris şi câte o „carte de vacanță", fără pretențiile celor din prima categorie. Un asemenea roman *„de al doilea raft"* este şi ***Jar***, roman redactat după travaliul istovitor pretins de ***Răscoala***. Intenția declarată a prozatorului a fost aceea de a realiza o monografie a iubirii, dragostea fiind văzută ca o pasiune primordială, ca o experiență existențială unică. De altfel, metamorfozele succesive ale titlului (***Mojarul iluziilor, Pojarul iluziilor, Jar***) relevă tocmai o anumită viziune asupra iubirii, considerată ca o maladie distrugătoare. Început în 1931, romanul a fost redactat în paralel cu ***Gorila*** şi constituie rodul unei munci îndelungate.

Şi de această dată, la baza relatării se găseşte un eveniment real, pretext epic ce este amplificat pe parcursul relatării. Au devenit celebre episoadele (*„feliile de viață"*) care au stat la baza unor creații precum ***Ion, Pădurea spânzuraților, Adam şi Eva*** sau ***Ciuleandra***. În cazul romanului ***Jar***, pretextul relatării este furnizat de conversația cu o tânără fată – visătoare, orgolioasă, ambițioasă, tipică pentru vârsta ei – care i-a mărturisit

scriitorului că nu o interesează dragostea şi că se consideră imună la acest sentiment. Ideea îl urmăreşte în mod obsedant pe prozator, care se întreabă ce se va petrece în mintea şi în sufletul acestei tinere fete în momentul în care ea va cunoaşte iubirea adevărată. Ca urmare, motivul inițial se amplifică, eroina fiind plasată într-un context social adecvat. Titlul inițial al cărții a fost ***Mojarul iluziilor***, titlu simbolic, prin care se încerca să se sugereze diferenţa dintre iluziile cultivate de părinţi în privinţa viitorului fiicei lor şi destrămarea treptată a acestora datorită unei realități extrem de crude. Romanul are caracter scenic şi, din această perspectivă, casa cu subsol în care se derulează evenimentele se transformă într-un topos simbolic, diferenţele de nivel marcând distanţa dintre realitate şi iluzie. Într-un interviu acordat lui Camil Baltazar în revista ***Reporter*** (nr.22, 16 mai 1934), scriitorul aduce o serie de precizări extrem de importante privind geneza cărţii: *„Fireşte, părinţii îşi fac iluzii. Iluzii pe care le cultivă făcând planuri minunate despre viitorul copilei lor. De altfel, cartea trebuia să se cheme la început* ***Mojarul iluziilor***, *adică piuliţa iluziilor. Iluziile pe care părinţii le fac jos, în subsolul casei unde se petrece acţiunea romanului, pentru ca, în încăperile de deasupra, viaţa să distrugă, prin cruda realitate, aceste biete iluzii. Plasarea aceasta a acţiunii, jumătate în subsol, jumătate în încăperile de deasupra, are oarecum un caracter simbolic: ceea ce sufletul omenesc frământă şi nădăjduieşte în adâncime, viaţa deasupra distruge şi contrazice prin mersul dinamic al acţiunii ei".*[2] Eroina romanului, Liana Rosmarin, cea care se credea imună la sentimente, ajunge să trăiască o pasiune pustiitoare. În prelungirea lui Ion Heliade Rădulescu, autorul cunoscutului poem ***Zburătorul***, Liviu Rebreanu vorbeşte de iubire ca de o boală, ca de o maladie de copilărie ale cărei simptome sunt investigate cu maximă atenţie şi care trece, de obicei, fără să lase urme

vizibile, de unde şi titlul ***Pojarul iluziilor***: *„Pentru toată lumea, în genere, dragostea e un jar trecător, un pojar, o maladie de copilărie, care trece fără să lase urme prea vizibile. La eroina mea, maladia aceasta este însă primordială, mortală".*[3]

Spre deosebire de ***Răscoala***, unde urmăreşte psihologia maselor, în ***Jar*** scriitorul este preocupat de psihologia individului, la fel ca în ***Pădurea spânzuraţilor*** sau în ***Ciuleandra***. Prin tematica abordată, romanul se apropie de ***Adam şi Eva***, altă naraţiune ce are în centrul preocupărilor problema iubirii şi în care Eros şi Thanatos sunt zeii care guvernează destinele personajelor. Spre deosebire însă de romanul ***Jar***, în care iubirea este asumată în mod diferit de cei doi parteneri (ca o experienţă existenţială unică şi decisivă de Liana Rosmarin şi ca un simplu divertisment trecător de către acest Don Juan local care este locotenentul Victor Dandu), în ***Adam şi Eva*** ea apare ca un fenomen *„primordial şi tragic"*, scopul suprem al personajelor fiind reiterarea paradisului pierdut prin intermediul iubirii. În antiteză cu punctul de vedere subiectiv şi limitat asumat de Camil Petrescu în radiografia sentimentelor, Liviu Rebreanu doreşte să scrie o carte obiectivă, motiv pentru care el păstrează perspectiva rece, detaşată a scriitorului demiurg şi în romanele sale de analiză.

La fel ca în celelalte opere ale sale, Liviu Rebreanu se dovedeşte şi de această dată un scriitor constructor, un veritabil arhitect în lumea imaginarului. Cele 13 capitole ale cărţii (ce amintesc de structura deja utilizată în romanul ***Ion***) reconstituie un an din destinul zbuciumat al personajelor, titlurile capitolelor purtând numele lunilor anului. În plus, cartea stă sub pecetea circularităţii, acţiunea începând cu descrierea pregătirilor pentru marea sindrofie de la 1 noiembrie organizată în cinstea Lianei Rosmarin şi încheindu-se cu reluarea aceloraşi preparative la un

interval de un an. Echilibrul este păstrat şi în zugrăvirea iubirii dintre Liana Rosmarin, o întruchipare a candorii şi a purităţii, şi locotenentul de aviaţie Victor Dandu, un seducător de duzină, un autentic dandy a cărui conduită nu îi dezminte numele. Prima jumătate a cărţii urmăreşte înfiriparea unei pasiuni mistuitoare, în timp ce a doua contrariază orizontul de aşteptare al cititorului, contrazicând premisele cărţii prin destrămarea idilei şi sfârşitul tragic al eroinei care, văzându-şi spulberate iluziile, se refugiază în moarte asemenea celebrei Anna Karenina din romanul omonim al lui Lev Tolstoi. Deşi nu este abandonat punctul de vedere obiectivat în relatare, prozatorul zugrăveşte metamorfozele iubirii doar din perspectiva femeii, procedând astfel invers decât Camil Petrescu în ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*** unde totul este înfăţişat din punctul de vedere subiectiv al bărbatului. Romanul se deschide cu fixarea minuțioasă a spațiului şi a timpului. Ca şi în cazul operelor lui G.Călinescu, descrierea amănunțită a decorului (casa de pe strada Transilvaniei nr.33 în care locuieşte familia Rosmarin) devine un pretext pentru introducerea personajelor, zugrăvite şi ele cu meticulozitate. Preocupat tot timpul să îşi îmbogăţească arsenalul tematic şi narativ, Liviu Rebreanu scrie un roman citadin, ceea ce duce şi la o metamorfoză a limbajului utilizat, ce nu mai este bolovănos ca în romanele de inspirație rurală, ci se dovedeşte fluent, presărat cu neologisme, aflat în consonanță cu mediul investigat. Un alt element de noutate constă în faptul că, prin intermediul lui Remus Oloman, gazetarul de la ***Fulgerul***, Liviu Rebreanu introduce în roman problema condiției scriitorului şi a scriiturii. Autentic dublu al prozatorului, Oloman consideră că subiectul viitorului său roman (este vorba, bineînţeles, tot de un roman de dragoste) trebuie luat din *„vâltoarea vieţii"*. Opiniile despre artă ale personajului reprezintă o reluare a opiniilor scriitorului: *„Creația literară veridică*

trebuie să se inspire din trăirea directă, să se altoiască pe viața vie. O fecioară care iubește întâia oară merită totdeauna o atenție specială. Asemenea iubire poate cuprinde în ea virtual o capodoperă precum într-un bloc de marmură se poate ascunde un monument de artă. Când apare ochiul talentului care să vadă o fațetă a eternului omenesc în iubirea fecioarei sau dalta artistului care să desprindă statuia din marmora informă, opera de artă e gata să se realizeze". Semnificativ e și finalul cărții, sfârșitul dramatic al Lianei transformându-se în începutul romanului redactat de scriitorul implicat în text, Remus Oloman. Cum în concepția lui Liviu Rebreanu romanul trebuie să fie, înainte de toate, social, concurând istoria pe planul ficțiunii prin documentele umane pe care le imortalizează, prozatorul acordă o importanță deosebită zugrăvirii mediului și tipologiei. El descrie o lume în care omul este apreciat în funcție de avere și de poziția lui socială. Din această perspectivă, un personaj tipic este Alexandru Rosmarin, tatăl Lianei, o întruchipare a modestului funcționar care tremură tot timpul ca să nu fie destituit. Acest *„stâlp al breslei"* nu prea are studii, dar „micul" neajuns este compensat prin faptul că are scris frumos, este destoinic, știe să se poarte cu superiorii, în plus este supus și harnic. Cum funcționarul reprezenta în epocă partida ideală pentru familiile cu fete de măritat, la o asemenea alianță visează și părinții Lianei: *„Atunci, ca și totdeauna, funcționarul era idealul românului doritor de trai bun cu muncă puțină. Funcționarul înseamnă doar omul care în fiece lună primește sigur și anticipat o leafă, tune-fulgere-trăsnească, fie criză, fie belșug, care lucrează mai nimic și totuși se ridică mereu în grad dacă e deștept, care are avantagii în toate și pretutindeni, iar la bătrânețe rămâne și cu pensie până la moarte".* De altfel, romancierul insistă și pe problema conflictului dintre generații, conflict ce presupune o perspectivă diferită asupra căsătoriei. Spre

deosebire de părinţii preocupaţi îndeosebi de problemele materiale ale existenţei, Liana ascultă cu predilecţie de glasul inimii şi nu de acela al raţiunii, neluând în seamă avertismentele celorlalţi în privinţa lui Dandu. Romanul conţine o serie de scene anticipative ce anunţă finalul dramatic, sinuciderea eroinei înşelate. În plus, concluziile bunicii despre trista experienţă a nepoatei sale amintesc de sentinţele moralizatoare ale soacrei lui Ghiţă din ***Moara cu noroc*** de Ioan Slavici şi exprimă o bogată experienţă de viaţă: *„Aşa se întâmplă în viaţă. Bine că n-a fost mai rău şi n-a rămas cu altă ruşine... Câte fete nu greşesc, o Doamne! Că inimioara fetelor e slabă şi nevinovată şi crede în cuvintele dulci şi-şi fac idol din primul bărbat, iar bărbatul se joacă şi nu pricepe inima cea iubitoare"*.

În ciuda succesului de librărie, critica literară s-a dovedit destul de severă cu această carte, ea fiind raportată mereu la marile opere ale lui Liviu Rebreanu. Astfel, Octav Şuluţiu[4] a relevat virtuțile stilistice ale romanului, arta scriitorului ajuns la maturitate. Şerban Cioculescu[5] reține calitatea observației sociale, dar semnalează lipsa de profunzime a investigației psihologice, banalitatea zădărnicind autenticitatea şi dramatismul experienței trăite de eroina cărții. Valoarea scăzută a romanului în comparație cu operele anterioare ale autorului e remarcată şi de B. Munteanu[6], în timp ce, în ***Istoria literaturii române contemporane***, E.Lovinescu afirmă în mod tranşant că ***Ciuleandra*** şi ***Jar*** sunt *„două romane citadine fără strălucire"*.[7] Aceeaşi tonalitate contestatară o păstrează şi critica literară postbelică, romanului reproşându-i-se investigația psihologică lipsită de profunzime. Astfel, în monografia pe care i-o consacră scriitorului, Al. Piru afirmă că *„în* ***Jar*** *sondajul în sufletul feminin rămâne la suprafață, iar povestea de dragoste e de o întristătoare platitudine"*.[8] După ce remarcă existenţa aceleiaşi obsesii erotice cu cea din ***Ciuleandra*** şi

Adam şi Eva, Lucian Raicu vorbeşte de mediocritatea personajelor ce întruchipează această obsesie.[9] Nici Ov.S.Crohmălniceanu nu se dovedeşte mai clement, fiind de părere că *„relatarea se rezumă la o acumulare informă de comportări curente, pe care nu le luminează nici o idee artistică originală. Personajele n-au individualitate psihică, şi principiul reacţiilor celor mai des întâlnite domină cartea".*[10] În ***Istoria literaturii române.*** *De la creaţia populară la postmodernism*, Dumitru Micu consideră ***Jar*** un roman *„complet eşuat"*, ce rămâne interesant doar prin *„portretul omnipotentului ziarist Pantelimon Răcaru, prefigurare a lui Toma Pahonţu din* ***Gorila****".*[11] Aceeaşi atitudine negativă o menţine şi Ion Simuţ în ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism* (1997), criticul fiind de părere că *„romanul* ***Jar*** *coboară în mod evident comandamentele superioare ale dragostei în registrul banalităţii şi al mediocrităţii".*[12] Romanul este considerat *„comercial şi mediocru, cu subiect monden"* şi reuneşte *„toată recuzita marilor iubiri: voluptate, uniunea până la identificare, căutarea tutelei divine, suferinţa, taina dragostei singuratice, înfruntarea dârză a opreliştilor".*[13]

În ciuda pretinsei lipse de profunzime a investigaţiei psihologice, drama trăită de Liana Rosmarin păstrează o anumită candoare în măsură să îl fascineze pe cititorul contemporan de romane sentimentale.

Chiar dacă nu s-a bucurat de aprecierea unanimă a criticii, romanul ***Jar*** ilustrează, alături de celelalte opere ale scriitorului, proteismul estetic rebrenian, receptivitatea romancierului la nou, tendinţa lui de a-şi înnoi permanent arsenalul narativ.

* * *

Mitul iubirii ocupă un loc central în opera lui Liviu Rebreanu. Ca urmare, nu este deloc întâmplător faptul că scriitorul se întoarce asupra temei şi în eseistica sa. Studiul intitulat ***Literatura şi iubirea***[14] rămâne elocvent în ceea ce priveşte concepţia romancierului în problema erosului. Dar eseul mai conţine şi o serie de idei interesante privind viziunea lui Rebreanu asupra literaturii. Autorul ***Răscoalei*** remarcă faptul că literatura înseamnă nu numai o zugrăvire, ci şi o interpretare critică a lumii şi a societăţii în care trăieşte scriitorul. Prin natura lor nonconformistă, prin profețiile pe care le fac şi prin atitudinea lor critică, poeţii pot deveni incomozi pentru cârmuitorii timpului. Aversiunea oficialităţii priveşte aproape exclusiv literatura contemporană, în timp ce literatura consacrată este introdusă în şcoli, fiind aşezată la temelia educației naționale. Rebreanu consideră că o operă de artă nu se poate realiza decât într-o deplină libertate de concepţie. Orice constrângere nu face altceva decât să o distrugă. Prozatorul recunoaşte însă faptul că libertatea are nişte coordonate autoimpuse, ea neputând leza libertatea şi cuviința morală a cititorilor. Anarhia este o stare tot atât de puțin favorabilă artei ca şi silnicia, motiv pentru care limitele libertății trebuie să le traseze creatorul însuşi. Rebreanu consideră că scriitorul adevărat găseşte în orice împrejurare forma „cuviincioasă şi vie" în care să îşi îmbrace ideile.

Abordând problema literaturii de război, autorul afirmă că, pornind de la numeroasele sacrificii pe cere le-a cerut, epopeea tragică a primului război mondial nu poate fi descrisă decât cu mare durere. Aceasta în ciuda faptului că oficialitățile ar fi preferat o literatură de comandă, cu patriotism de modă veche, cu istorioare agreabile şi cuminţi, bune de pus în cărțile de şcoală. Prin mutaţiile profunde pe care le-a provocat în conştiinţe, războiul a

constituit sfârşitul unei lumi. Dar el a însemnat şi reconsiderarea radicală a tuturor valorilor morale, ceea ce a dus la aşezarea temeliilor unei lumi noi.

Ca veritabilă oglindă a vieţii, literatura a reflectat cu fidelitate continua schimbare în care trăim, îndeosebi cele petrecute în mentalitatea tinerelor generaţii. Punerea la index a unor romane şi volume de poezii din cauza manierei nonconformiste în care abordează erosul îi prilejuieşte autorului o serie de meditaţii asupra condiţiei iubirii în literatură. Rebreanu îi condamnă pe scriitorii care doresc să atragă atenţia prin opere care provoacă scandal. Pentru autorul ***Răscoalei,*** un asemenea creator se degradează singur, se situează în afara literaturii serioase, transformându-se într-un simplu negustor de senzaţii. De aici următoarea concluzie emblematică: *„Literatura nu poate servi nici ca mijloc de exploatare a instinctelor primare omeneşti, precum nu poate fi socotită nici ca simplu joc sau divertisment, cum se complac unii esteţi a defini arta în general"*.[15] Literatura autentică – consideră Rebreanu – trebuie să se integreze organic în viaţa neamului şi a omenirii ca formă a cunoaşterii. Toate operele literare mari sunt şi mari realizări etice, sinteze ale unei concepţii de viaţă, mărturii ale gândirii şi simţirii unui popor într-un context istoric determinat. Chiar şi specificul naţional este considerat în primul rând o creaţie a literaturii, a artelor în general. De aici o posibilă definiţie a literaturii: *„Literatura e filtrul magic care alege esenţa calităţilor şi defectelor unui neam, care-i trezeşte conştiinţa naţională şi o ţine vie, care fixează un neam pe un anume pământ"*.[16] Literatura, pământul şi sângele constituie, pentru Rebreanu, trinitatea care reprezintă o naţiune în lume. Istoria literaturii e considerată sinonimă cu istoria culturii unui popor, adică cu ceea ce el produce mai de preţ din sufletul său pentru sufletul omenirii. Pornind de la o asemenea viziune asupra artei, devine elocvent faptul că literatura reprezintă un lucru

grav, ce nu are nimic din gratuitatea unui act ludic. În manieră stendhaliană, Rebreanu defineşte literatura ca o oglindă a vieţii, dar nu uită să atragă atenția asupra faptului că este vorba de o oglindă selectivă, sintetică, *„în care se arată sufletul cel mare şi etern al omului şi al neamului..."* [17]

După aceste consideraţii preliminare vizând condiția artei autentice, Rebreanu se întoarce la problema iubirii în literatură. Scriitorul constată că, după experienţa dramatică a primului război mondial, s-a schimbat întreaga viziune asupra literaturii, inclusiv maniera de a zugrăvi iubirea. De altfel, Rebreanu remarcă faptul că, în fiecare epocă, iubirea – temă eternă a artei – a fost înfăţişată într-un mod specific. Prozatorul realizează o radiografie a iubirii în literatură şi ne propune o tipologie a ei. El vorbeşte de iubirea platonică, ideală, pur spirituală, inventată de către greci. De la aceştia ea a fost preluată de creştinism, fiind echivalată cu un vis abia realizabil. Nu este ignorată nici iubirea cotidiană, terestră, mult mai directă şi trivială, cântată, printre alții, de Rabelais. Rebreanu face distincție între iubirea poetică sau platonică şi cea cotidiană, terestră. O dată cu democratizarea literaturii, la fel ca în viaţă, iubirea începe să predomine şi în literatură. Ea nu mai este privită ca un joc de nobili leneşi şi plictisiți, ci ca o pasiune mistuitoare, ca elementul ce hotărăşte destinul indivizilor şi ca instinctul vital care cârmuieşte drumurile omenirii. Iubirea este văzută ca o necesitate organică, la fel ca foamea sau moartea. Locul aventurii îl ia iubirea şi în roman, interesul pentru această temă esențială rămânând constant. În viziunea lui Rebreanu, o operă durabilă nu poate fi decât o operă care se ocupă de lucruri durabile într-o formă durabilă. Psihoza provocată de micul roman al lui Goethe, ***Suferințele tânărului Werther,*** a arătat clar că nimic nu poate aduna adeziuni mai multe în jurul unei creații decât iubirea. Dincolo de dimensiunea ei documentară, chiar şi fresca realizată de Balzac în ***Comedia***

umană este animată de conflictele şi dramele iubirii. Erosul nu mai constituie o simplă reverie platonică în literatura modernă, ci se umanizează. Cu toate acestea, asupra lui plutea o undă de mister care îi sporea farmecul şi îl înnobila. Partea animalică a iubirii era destinată vieţii, nu literaturii. Progresul civilizaţiei moderne a distrus însă tainele şi a dus la violarea misterului şi în iubire.

Rebreanu relevă apoi maniera îndrăzneaţă în care prezentau iubirea adepţii curentului naturalist. Sub pretextul obiectivităţii, aceştia au depoetizat iubirea în romanele lor. Zugrăvirea cât mai exactă a posesiunii devine noua poezie a iubirii într-o literatură în care urâtul se transformă într-o sursă de inspiraţie la fel de importantă ca şi frumosul. Chiar dacă au eşuat în pretenţiile lor de ordin social, naturaliştii au reuşit să încetăţenească o nouă libertate pentru iubire. De altfel, observaţiile pertinente ale lui Rebreanu despre maniera în care este reflectată iubirea în operele naturaliştilor se potrivesc, în egală măsură, şi propriei sale creaţii.

O nouă accepţiune asupra iubirii se instaurează o dată cu izbucnirea primului război mondial, când, în permanenta confruntare a individului cu moartea, erosul devine o întruchipare a instinctului vital. Războiul dărâmă toate convenţiile în abordarea iubirii, viaţa însăşi fiind dominată tot mai mult nu de iubire, ci de sexualitate. Întreaga şcoală expresionistă germană este considerată de prozator o *„explozie de sexualism”*. Teoriile lui Freud, îndeosebi complexul lui Oedip, devin Biblia literaturii. Noua viziune impune şi un nou limbaj. Stilul indirect, vocabularul aluziv menit a nu jigni pudoarea receptorului este şi el abandonat de dragul unei violenţe lexicale fără precedent.

Dezvoltându-se în salturi şi arzând etapele, literatura română a încercat să ţină pasul cu ceea ce se petrecea în literatura universală.

Îndeosebi după primul război mondial s-a încercat sincronizarea cu toate „îndrăznelile" prezente în celelalte literaturi. Rebreanu consideră că, dintre toate genurile, romanul este cel mai apt pentru a reflecta iubirea în toată complexitatea ei. Chiar dacă îi înspăimânta pe adepții moravurilor tradiționale, libertatea şi cinismul cu care se tratează iubirea în literatură corespunde practicilor din viaţa cotidiană pe care arta o reflectă cu fidelitate. Concluzia scriitorului este aceea că, la fel cu literatura, iubirea urmează ritmul vieții. În propoziții elocvente, Rebreanu pledează pentru eliminarea constrângerilor din sfera artei: *„Literatura nu poate fi îndreptată prin constrângeri. Evoluția literaturii urmează evoluția vieții. Spre îmbunătățirea vieții trebuie ațintite toate sforțările. O viață mai nobilă va înlătura singură exagerările sexologice şi va restabili acordul între literatură şi bunele moravuri. Fiindcă moravurile nu se îndreaptă prin literatură, ci literatura se îndreaptă prin moravurile vieții din care izvorăşte".*[18]

NOTE:

1.Liviu Rebreanu, ***Opere 9.*** *Jar, Amândoi*, Ediţie critică de Niculae Gheran, Addenda în colaborare cu Nicolae Coban, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

2.Liviu Rebreanu, în ***Reporter***, II, nr.22, 16 mai 1934, p.5. Reprodus în Liviu Rebreanu, ***Jurnal,*** vol. I, *ed. cit.*, p.480.

3. *Ibidem,* p.481.

4. Octav Şuluţiu, ***Liviu Rebreanu: „Jar",*** în ***Reporter***, II, nr.25, 6 iun. 1934, p.2.

5. Şerban Cioculescu, ***Aspecte epice contemporane. Liviu Rebreanu: „Jar", ediţia II, editura „Adevărul",*** în ***Revista Fundaţiilor Regale***, nr.10, oct. 1934, pp.141-160.

6.B.Munteanu, ***Les romans de Liviu Rebreanu d'Ion à Jar,*** I şi II, în ***l'Europe centrale,*** Prague, 10-e année, nr.1 şi 3, 5, 19 ianuarie 1935, pp.26-27; 43-44.

7.E.Lovinescu, ***Istoria literaturii române contemporane*** (1900-1937), Bucureşti, 1937, p.242.

8.Al.Piru, ***Liviu Rebreanu,*** Editura Tineretului, Bucureşti, 1964, pp.86-87.

9.Lucian Raicu, ***Liviu Rebreanu***. Eseu. Bucureşti, 1967, pp.259-271.

10.Ov.S.Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol.I, *ed. cit.*,p.294.

11.Dumitru Micu, ***Istoria literaturii române.*** *De la creaţia populară la postmodernism, ed. cit.*, p.255.

12.Ion Simuţ, ***Rebreanu.*** *Dincolo de realism, ed. cit.*, p.382.

13.*Ibidem,* p.367.

14.Liviu Rebreanu, ***Literatura şi iubirea,*** în ***Opere 15.*** *Metropole, Amalgam, ed. cit.*, pp.242-261.

15.*Ibidem,* p.248.

16.*Ibidem*, p.249.

17.*Ibidem,* p.249.

18.*Ibidem,* p.261.

3. (RE)DESCOPERIREA POLEMICĂ A ROMANULUI POLIȚIST

Apărut într-un climat social-istoric extrem de zbuciumat, defavorabil artei, romanul ***Amândoi*** (1940)[1] încheie monumentala creație epică a lui Liviu Rebreanu, creație din care nu lipsesc capodoperele precum ***Ion*** (1920), ***Pădurea spânzuraților*** (1922), ***Răscoala*** (1932), dar nici operele de *„al doilea raft”* cum ar fi ***Adam și Eva*** (1925), ***Ciuleandra*** (1927), ***Crăișorul*** (1929), ***Jar*** (1934) sau ***Gorila*** (1938). Apariția unui roman cu intrigă polițistă poate să surprindă în cazul unui prozator impus în conștiința publică drept un rapsod al pământului și al satului românesc, dar o asemenea narațiune constituie o dovadă în plus în privința proteismului estetic rebrenian și a tendinței scriitorului de a-și înnoi permanent registrul tematic și narativ. În ciuda succesului răsunător repurtat de operele capitale, Liviu Rebreanu nu s-a mulțumit cu tiparele deja „sigure”, ci a aspirat să se autodepășească, să asimileze mereu noi teritorii. Prin ***Amândoi***, prozatorul dă glas atitudinii sale vădit polemice, ambiția sa fiind aceea de a depăși clișeele specifice romanelor de acțiune. În acest scop, autorul nu se oprește la elementele de senzație – specifice genului –, ci imprimă narațiunii sale o importantă coloratură socială. De altfel, așa cum semnalează și Niculae Gheran în urma cercetării minuțioase a arhivelor scriitorului, opiniile lui Rebreanu despre romanul polițist se dovedesc nefavorabile. Aceasta ca urmare a faptului că, de regulă, „rețeta” clasică a genului se rezumă la simpla combinare a anecdotei: *„Romanul polițist m-a amuzat, dar ca ceva ieftin, ușor. Literar-estetic nu reprezintă nimic. Bravura unui roman de*

acest fel e combinarea anecdotei şi prezentarea ei care echivalează cu decupajul la filme".[2]

Într-un interviu acordat lui Ion Dragnescu şi publicat în revista ***Rampa*** în 1935, Rebreanu abordează şi problema romanelor poliţiste şi de aventuri.[3] Afirmând că tot ce se scrie este pentru citit, prozatorul nu condamnă în mod direct romanele de acțiune, considerând că ele pot fi nocive doar pentru copii, deoarece aceştia nu pot să facă distincție între realitate şi ficțiune. Pentru omul matur, parcurgerea unui roman poliţist poate fi interesantă şi distractivă, fără să reclame o participare deosebită din partea cititorului. Asemenea cărţi se dovedesc instructive deoarece redau o serie de fapte interesante ce nu pot fi cunoscute decât prin intermediul lecturii. Este semnificativ faptul că Rebreanu consideră romanul polițist romanul unei anumite vârste şi îşi aduce aminte cu câtă pasiune citea el însuşi în anii de liceu scrierile de acest gen, fascinat de ritmul trepidant al întâmplărilor: *„Îmi aduc aminte că încă din clasa a IV-a de liceu citeam romane de acestea. Bineînțeles, în fascicole. Erau pe vremea aceea foarte interesante. Când începeam o fascicolă, eram perfect cufundat în lectură. Desfăşurarea acțiunii mă pasiona până în cel mai înalt grad. Înscenarea – de multe ori – o luam realitate, şi realitatea... o foarte rară înscenare."*[4]

Scriitorul îşi asumă în mod polemic principalele coordonate ale romanului de acțiune, scopul său fiind acela de a scrie o carte originală, axată pe investigația socială şi pe relevarea adâncimilor psihologice ale unui personaj de excepție, Solomia. De altfel, înainte de ***Amândoi***, Liviu Rebreanu a examinat psihologia crimei şi în ***Ciuleandra***, roman în care, prin experiența trăită de Puiu Faranga, acțiunea este substituită cu analiza comportamentului uman devorat de nişte instincte primare. Chiar dacă între intenție şi realizarea ei artistică rămâne adesea o distanță apreciabilă, merită

reţinut efortul scriitorului de a înnoi o formulă epică redusă adesea la şabloane, la elementele prefabricate, dar care se bucură, totuşi, de un vădit succes în rândul cititorilor. În fruntea cărţii se găseşte un citat din Quintilian („*Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?*"), care situează naraţiunea sub semnul principalelor interogaţii ale unei anchete de factură detectivistă.

Amănunte importante privind geneza romanului putem afla dintr-un interviu acordat lui Dan Petraşincu în ***Jurnalul*** din 30 martie 1940.[5] Înainte de toate, prozatorul explică titlul naraţiunii. Într-o primă versiune, în deplină consonanţă cu interogaţiile lui Quintilian, cartea trebuia să se intituleze ***Cine?***, apoi ***Alibi***, pentru ca ulterior prozatorul să se oprească la ***Amândoi***, denumire ce trimite la cele două crime anchetate în roman. Ca şi în cazul celorlalte scrieri ale sale, subiectul îl preocupă timp îndelungat pe prozator, cerându-şi dreptul la existenţă. Rebreanu are conştiinţa clară a faptului că depăşeşte tiparele specifice naraţiunii poliţiste, asumarea critică a genului fiind exprimată în sintagma *„e un fel de roman poliţist"*.[6] Înainte de toate, scriitorul este preocupat de figura eroinei sale, Solomia, care este caracterizată în felul următor: *„Este o fiinţă elementară, jumătate ţărancă, jumătate orăşancă, în care sentimentele, pasiunile îşi păstrează toată adâncimea lor originară. Solomia e în stare de orice faptă, de orice jertfă când i se arată un pic de atenţie. Aşa se întâmplă şi în roman..."* [7] Dorind să depăşească senzaţionalul gratuit în favoarea investigaţiilor de mediu, prozatorul îşi plasează acţiunea cărţii la Piteşti, în viziunea sa oraşul de provincie alcătuind decorul favorabil pentru ca elementele de senzaţie să dobândească o importantă semnificaţie socială. De altfel, ceea ce le reproşează Liviu Rebreanu romanelor de acţiune este tocmai absenţa investigaţiilor de mediu, totul reducându-se astfel la o succesiune de clişee:

„Romanele de acest fel ignorează de obicei, cu voie sau fără voie, partea veridică, mediul cotidian, obişnuit. Or, elementul senzaţional pur, dezbrăcat de coloritul social, e un simplu schelet, fără sens. Aici stă greşeala majorităţii romanelor poliţiste că prezintă numai scheletul...” [8] Ca urmare, romancierul doreşte să confere profunzime cărţii sale, adâncind investigaţia psihologică a personajelor şi insistând pe fresca târgului de provincie. De altfel, fauna pitorească a micii burghezii provinciale trăieşte prin intermediul unor personaje tipice (din care nu lipsesc avarii şi ariviştii locali) precum procurorul Dolga, familia Dăniloiu, Deduleştii, Dică Secuianu, poliţaiul Ploscaru etc.

Cunoscând extrem de bine regulile genului, scriitorul se dovedeşte un remarcabil constructor, un arhitect al misterului, chiar dacă de această dată el abandonează celebra structură circulară a romanelor sale. Informaţii utile despre şantierul romanului, despre continua preocupare de a conferi profunzime unui roman de acţiune şi despre maniera insolită în care este concepută eroina cărţii găsim şi în notele zilnice ale scriitorului. Rămâne elocventă, în acest sens, o însemnare făcută în data de 14 august 1939: *„Niciodată n-am avut o carte atât de complet făcută în cap ca acum.* ***Alibi*** *sau cum îi voi zice. Şi totuşi, nu lucrez cu sporul ce s-ar cuveni... Nu-mi place încă mersul. Trebuie un ritm mai viu şi o accelerare, fără a cădea în goliciunea romanelor poliţiste. Păstrând tehnica «haletantă», trebuie menţinută şi substanţa deplină. Asta ar face interesul şi preţul cărţii. Eroina poate să iasă bogată în toate privinţele. Şi, mai ales, încărcată de mistere. Dacă o ucigaşă şi sinucigaşă poate rămâne justificat pură până la capăt, adică dacă în ciuda crimei poate să fie albă?”* [9] Extrem de atent la detalii, Rebreanu întocmeşte planul clădirii în care au loc cele două crime, iar titlurile capitolelor sunt alese cu migală, scopul fiind situarea naraţiunii *„sub*

pecetea tainei”: ***Casa crimelor, Judecătorul și polițaiul, „Când ai mințit?”, Cortegiul funerar, Alibi, Testamentul*** etc. Firele epice ale relatării se încâlcesc, ancheta avansează pe mai multe piste ce se dovedesc în curând false, textul este plin de aluzii, de fraze cu subînțeles. Romancierul recurge adesea la tehnica amânărilor, a parantezelor, își dozează cu migală efectele, pentru ca, în final, să asistăm la autodenunțarea criminalului și nu la deconspirarea acestuia de către judecătorul de instrucție. Romanul ***Amândoi*** are un vădit caracter scenic, iar prozatorul-regizor recurge adesea la loviturile de teatru, răsturnând astfel premisele relatării. Solomia se autodenunță în momentul în care „cazul” pare rezolvat, romanul transformându-se tot mai mult într-o dezbatere etică privind „inocența” criminalului și „culpabilitatea” victimelor. Evenimentele prezentate se desfășoară în intervalul restrâns al unei săptămâni, iar narațiunea conține 21 de capitole destul de reduse ca întindere, dimensiunea acestora găsindu-se în concordanță cu nevoia firească de a conferi întâmplărilor cât mai mult dinamism.

Ca și în marile construcții realiste, prozatorul acordă o atenție deosebită portretului, personajele sale fiind înfățișate cu minuțiozitate. Protagoniștii sunt introduși în scenă după ce li se fixează cu meticulozitate principalele trăsături fizice și morale. În felul acesta, personajele devin vii, cartea reunind o serie de caractere specifice micii burghezii de provincie. La fel ca în romanul social, resortul tainic ce declanșează faptele este banul. Din această perspectivă, arivismul și avariția sunt văzute ca niște defecte puternice, în măsură să dezumanizeze. Astfel, cele două victime, Ilarie și Mița Dăniloiu, par a fi niște noi ipostaze ale lui Hagi Tudose. Zgârcenia exagerată a personajelor preia dimensiuni patologice, avariția excesivă fiind cea care duce la comiterea dublului asasinat ce zguduie tihna patriarhală a

oraşului de provincie. Prozatorul insistă pe cauzele sociale care o transformă pe Solomia – o întruchipare a blândeţii şi purităţii – într-un monstru, crima aflându-şi motivaţia în tentativa disperată a femeii de a găsi banii necesari pentru a-şi ajuta iubitul grav bolnav, aflat în pragul morţii. Solomia îşi găseşte sensul existenţei în salvarea lui Lixandru, tentativă care eşuează, făcând ca şi crimele – săvârşite de altfel în mod nepremeditat – să devină inutile. De aici drama personajului care nu găseşte refugiu decât în moarte. Replica plină de durere a eroinei traduce tocmai inutilitatea sacrificiului: *„Toate au fost degeaba... toate... degeaba...”* De altfel, capitolul cel mai interesant şi cel mai dramatic al cărţii rămâne capitolul XX, în care Solomia îşi justifică faptele: *„Atâta dorinţă am avut şi eu pe lume: să-l scap pe dânsul cu viaţă cum m-a scăpat şi el pe mine...”* În esenţă, răutatea bătrânei cămătărese Miţa Dăniloiu este cea care schimbă soarta eroinei. În ciuda averii considerabile pe care o deţine, aceasta refuză să îi înapoieze Solomiei salba cu bănuţii de aur amanetată în urmă cu un an şi nici nu vrea să o mai împrumute. Aflată în situaţia disperată de a nu putea plăti doctorii ce l-ar fi putut ajuta pe Lixandru şi simţind că i se face o profundă nedreptate, eroina îşi pierde cumpătul, încearcă să o forţeze pe cămătăreasă, dar ameninţarea se transformă în crimă. În plus, surprinsă de către Ilarie Dăniloiu, soţul victimei, ea comite şi cel de-al doilea asasinat pentru a elimina martorul neavenit. Personajul îşi asumă însă destinul tragic şi nu acceptă ca altcineva să fie pedepsit pentru faptele săvârşite, motiv pentru care se autodenunţă. În plus, merită să mai reţinem credinţa Solomiei în justiţia divină, convingerea femeii fiind că Lixandru a murit drept pedeapsă pentru că a încercat să-l salveze curmând viaţa unor oameni nevinovaţi.

În ciuda eforturilor depuse de către prozator pentru a depăşi regulile clasice ale genului, romanului i se poate reproşa tocmai schematismul şi

lipsa de adâncime psihologică a personajelor. Scriitorul doreşte să confere lumii descrise o dimensiune tragică, dar protagoniştii săi nu au profunzimea necesară, întâmplările preluând, ca într-o comedie de moravuri, o turnură tragi-comică. Astfel, în clasică descendenţă balzaciană, rudele victimelor nu se gândesc la cei dispăruţi ci se ceartă pe avere, transformându-se în nişte vânători de moştenire. Tot un erou schematic este şi judecătorul de instrucţie Aurel Dolga, personaj schiţat în funcţie de o serie de modele livreşti. Anchetatorul e un Sherlock Holmes autohton care vede în cazul pe care îl investighează o posibilitate de afirmare, de depăşire a banalului cotidian. Personajul reprezintă doar o copie palidă a modelelor pe care încearcă să le reitereze, intuiţiile sale dovedindu-se greşite. Deviza ambiţiosului detectiv de provincie sună în felul următor: *„Pe mine nimeni şi nimic nu mă poate abate de la împlinirea datoriei!”* Deşi intenţionează să confere naraţiunii sale un profund substrat social şi psihologic, scriitorul se opreşte la jumătatea drumului dintre studiul caracterologic şi romanul de acţiune, creând astfel o operă hibridă, un veritabil amalgam.

Familiarizată cu valoarea estetică a operelor majore, critica literară nu a primit cu prea mult entuziasm ultimul roman publicat de Liviu Rebreanu, de multe ori prestigiul prozatorului fiind cel care a atenuat intensitatea discursului critic. Încă de la apariţia cărţii, opiniile exegeţilor (Camil Baltazar, Dan Petraşincu, Dinu Pillat, Mihail Sebastian, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu) s-au dovedit împărţite, comentariile oscilând între elogiu şi contestare. În ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*** după ce critică acerb ***Gorila,*** G.Călinescu expediază romanul într-o singură frază, considerându-l nul din punct de vedere literar: *„Nu mai bun este romanul poliţist* ***Amândoi,*** *istoria unei servitoare criminale”.*[10] O dată cu trecerea timpului, observaţiile se dovedesc tot mai

caustice. Narațiunea a fost integrată în rândul operelor minore ale scriitorului, reproşându-i-se, de regulă, schematismul şi precaritatea profunzimii psihologice a personajelor. În ampla prefață ce deschide seria de ***Opere***, Al. Piru e de părere că avem de-a face cu un roman polițist gratuit, ce constituie un rod al oboselii de creație: *„Inofensiv este şi romanul* ***Amândoi,*** *dezvoltare a nuvelei* ***Alibi*** *şi care ar fi putut oferi un model în literatura noastră dacă autorul ar fi dispus de mai multă fantazie în mânuirea epicului senzațional"*.[11] Sub raport stilistic, romanul este asemănat cu un banal reportaj de ziar. Deşi remarcă *„îndemânarea constructorului"*, Lucian Raicu semnalează distanța de altitudine ce separă capodoperele de exercițiul datorat virtuozității.[12] Judecând cartea în contextul în care aceasta a fost scrisă, Niculae Gheran[13] vede în ea un mijloc de evadare din atmosfera apăsătoare a războiului. Ov.S.Crohmălniceanu revine de mai multe ori asupra romanului, o atenție deosebită meritând opiniile exprimate în volumul colectiv intitulat ***Liviu Rebreanu după un veac*** din 1985. Vorbind de ***Rebreanu şi romanul polițist***[14], cunoscutul istoric literar investighează narațiunea în contextul mai larg al principalelor direcții pe care le-a cunoscut romanul de acțiune în literatura universală (*romanul enigmă* şi *romanul polițist negru*). Semnalând virtuțile şi servituțile cărții, criticul identifică principalul defect al relatării în perspectiva narativă utilizată, care rămâne aceea a scriitorului omniscient şi nu cea a anchetatorului implicat în rezolvarea cazului, mai limitată dar şi mult mai autentică. Ov.S.Crohmălniceanu remarcă însă şi faptul că Liviu Rebreanu are vaga intuiție a narațiunii polițiste de mai târziu, ce nu mai urmăreşte să facă dintr-o crimă o simplă problemă de logică, ci mută accentul pe acțiunea prinderii sau anihilării delicvenților. Acest lucru

presupune ample investigații în mediul descris și un acut simț de observație, specific scriitorului realist.

Dincolo însă de calitățile și limitele sale, romanul ***Amândoi*** ilustrează, o dată în plus, proteismul estetic rebrenian, continua aspirație a scriitorului la noutate.

NOTE:

1.Liviu Rebreanu, ***Opere 9.*** *Jar, Amândoi.* Ediţie critică de Niculae Gheran, Addenda în colaborare cu Nicolae Coban, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

2.Cf. Liviu Rebreanu, ***Opere 9.*** *Jar, Amândoi, ed. cit.*, p.529.

3.***De vorbă cu d-l Liviu Rebreanu despre romanele poliţiste şi de aventuri***, în ***Rampa,*** anul XVIII, nr.5252, 19 iul.1935, pp.1-2. Reprodus în Liviu Rebreanu ***Jurnal,*** I, *ed. cit.*, pp.493-496.

4.Liviu Rebreanu, ***Jurnal,*** I, *ed. cit.*, p.495.

5.Liviu Rebreanu în ***Jurnalul,*** anul II, nr.141, 30 martie 1940, p.2, Reluat în Liviu Rebreanu, ***Jurnal***, II, Editura Minerva, 1984, pp.306-308.

6.Liviu Rebreanu, ***Jurnal,*** II, *ed. cit.*, p.307.

7.*Ibidem*, p.307.

8.*Op. cit.*, p.307.

9.Liviu Rebreanu, ***Jurnal***, II, *ed. cit.*, p.185. A se vedea şi Liviu Rebreanu, ***Opere 17.*** *Jurnal (1927-1944)*, Ediţie critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1998, p.308.

10.G.Călinescu, ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ed. cit.***, p.736.

11.Al. Piru, ***Liviu Rebreanu,*** în Liviu Rebreanu ***Opere 1,*** *ed. cit.*, p. LVII.

12.Lucian Raicu, ***Liviu Rebreanu.*** Eseu. *ed. cit.*, pp.283-287.

13.Niculae Gheran, ***Pe urmele unui roman poliţist,*** în ***Manuscriptum***, VIII, nr.2 (27) 1977, pp.107-121.

14.Ov.S.Crohmălniceanu, ***Rebreanu şi romanul poliţist,*** în ***Liviu Rebreanu după un veac.*** Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi, O carte gândită şi alcătuită de Mircea Zaciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, pp.308-318.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I.OPERA LUI LIVIU REBREANU

Liviu Rebreanu, ***Opere 1.*** *Nuvele.* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Niculae Gheran şi Nicolae Liu, Studiu introductiv de Al.Piru, E.P.L., 1968.

Liviu Rebreanu, ***Opere 2.*** *Nuvele.* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Niculae Gheran şi Nicolae Liu, Editura pentru literatură, 1968.

Liviu Rebreanu, ***Opere 3.*** *Nuvele.* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante de Niculae Gheran şi Nicolae Liu, Editura pentru literatură, 1968.

Liviu Rebreanu, ***Opere 4.*** *Ion.* Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante editoriale de Niculae Gheran, Addenda şi variante de Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.

Liviu Rebreanu, ***Opere 5.*** *Pădurea spânzuraţilor.* Ediţie critică de Niculae Gheran. Addenda de Cezar Apreotesei şi Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Liviu Rebreanu, ***Opere 6.*** *Adam şi Eva.* Ediţie critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Liviu Rebreanu, ***Opere 7.*** *Ciuleandra, Crăişorul Horia,* Ediţie critică de Niculae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Liviu Rebreanu, ***Opere 8.*** *Răscoala.* Ediţie critică de Niculae Gheran. Variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Liviu Rebreanu, ***Opere 9.*** *Jar, Amândoi*, Ediţie critică de Niculae Gheran, Addenda în colaborare cu Nicolae Coban, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Liviu Rebreanu, ***Opere 10.*** *Gorila,* Ediţie critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.

Liviu Rebreanu, ***Opere 11.*** *Teatru,* Ediţie critică de Niculae Gheran, Transcrieri şi traduceri în colaborare cu Nicolae Coban şi Gh. Fischer, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Liviu Rebreanu, ***Opere 12.*** *Cronici dramatice (1910-1916),* Ediţie critică de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

Liviu Rebreanu, ***Opere 13.*** *Cronici dramatice (1917-1921),* Ediţie critică de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.

Liviu Rebreanu, ***Opere 14.*** *Cronici dramatice (1921-1943),* Ediţie critică de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.

Liviu Rebreanu, ***Opere 15.*** *Metropole. Amalgam.* Ediţie critică de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

Liviu Rebreanu, ***Opere 16.*** *Însemnări de-o zi (1909-1943),* Ediţie critică de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Editura Minerva, Bucureşti, 1995.

Liviu Rebreanu, ***Opere 17.*** *Jurnal (1927-1944),* Ediţie critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1998.

Liviu Rebreanu, ***Opere 18.*** *Alte jurnale (1928-1943),* Ediţie critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1998.

Liviu Rebreanu, ***Opere 19.*** *Interviuri. Anchete (1921-1939),* Ediţie critică de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 2000.

Liviu Rebreanu, ***Opere 20.*** *Interviuri, anchete (1940-1943). Cuvântări (1925-1943),* Editura Minerva, Bucureşti, 2000.

Liviu Rebreanu, ***Opere 21.*** *Corespondenţă de familie 1900-1943.* Ediţie critică de Niculae Gheran, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G.Călinescu", Muzeul Judeţean Bistriţa-Năsăud, Bucureşti, 2002.

Liviu Rebreanu, ***Opere 22.*** *Corespondenţă. Răzleţe 1908-1944.* Ediţie critică de Niculae Gheran, Academia Română, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G.Călinescu", Muzeul Judeţean Bistriţa-Năsăud, Bucureşti, 2003.

Liviu Rebreanu, ***Opere 23.*** *Caiete. Varia 1907-1944.* Ediţie critică de Niculae Gheran. Fundaţia Naţională pentru Civilizaţie Rurală „Nişte ţărani", Muzeul Judeţean Bistriţa Năsăud, Bucureşti, 2005.

Liviu Rebreanu, ***Caiete,*** Prezentate de Niculae Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Valeria Dumitrescu şi Gh. Fisher, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.

Liviu Rebreanu, ***Amalgam,*** Ediţie îngrijită, prefaţă, antologie şi note de Mircea Muthu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

Liviu Rebreanu, ***Jurnal,*** vol. I-II, Text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia-Florica Rebreanu, Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran, Editura Minerva, Bucureşti, 1984, col. „Documente literare".

II. LUCRĂRI CRITICE ŞI TEORETICE

Antonescu, Nae, ***Reviste literare conduse de Liviu Rebreanu***, Editura Minerva, 1985.

Albérès, R.-M., ***Métamorphoses du roman***, Albin Michel, Paris, 1967.

Albérès, R.-M., ***Istoria romanului modern***. În româneşte de Leonid Dimov, prefaţă de Nicolae Balotă, Editura pentru Literatura Universală, 1968.

Auerbach, Erich, ***Mimesis***. *Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*. În româneşte de Ion Negoiţescu, prefaţă de Romul Munteanu, E.P.L.U., Bucureşti, 1967.

Bahtin, Mihail, ***Probleme de literatură şi estetică***. Traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile, Ed. Univers, Bucureşti, 1982.

Balotă, Nicolae, ***De la Ion la Ioanide***. *Prozatori români ai secolului XX*. Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, col. „Sinteze".

Balotă, Nicolae, ***Universul prozei***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Balotă, Nicolae, ***Romanul românesc în secolul*** XX, Editura „Viitorul Românesc", 1997.

Battaglia, Salvatore, ***Mitografia personajului***. Traducere de Alexandru George, Ed. Univers, Bucureşti, 1976.

Booth, Wayne C., ***Retorica romanului***. În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, prefaţă de Ştefan Stoenescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1976.

Călinescu, G., ***Istoria literaturii române. De la origini până în prezent***. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, 1982.

Chevalier, Jean; Gheerbrandt, Alain, ***Dicţionar de simboluri*** (A-Z), Editura Artemis, Bucureşti, vol. I - 1994, vol. II, III - 1995.

Ciopraga, Constantin, ***Personalitatea literaturii române***. O încercare de sinteză. Editura Junimea, Iaşi, 1973.

Constantinescu, Pompiliu, ***Scrieri***, Ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Victor Felea, Editura pentru literatură, Bucureşti, vol.1-6, 1967-1972.

Constantinescu, Pompiliu, ***Romanul românesc interbelic***. Antologie, postfaţă şi bibliografie de G. Gheorghiţă, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

Creţu, Nicolae, ***Constructori ai romanului***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1982.

Crohmălniceanu, Ov. S., ***Liviu Rebreanu***, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1954.

Crohmălniceanu, Ov. S., ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, vol.I, ediție revăzută, Editura Minerva, București, 1972.

Crohmălniceanu, Ov. S., ***Cinci prozatori în cinci feluri de lectură***, Editura Cartea Românească, 1984.

Cubleşan, Constantin, ***Romancierul Rebreanu***, Editura Viitorul Românesc, 2001.

Dan, Sergiu Pavel, ***Proza fantastică românească***, Editura Minerva, 1975.

Dragoş, Elena, ***Structuri narative la Liviu Rebreanu***, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1981.

Dicționarul cronologic al romanului românesc. De la origini până la 1989, Editura Academiei Române, 2004.

Dicționarul general al literaturii române, vol.V-P/R, Academia Română & Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006.

Gheran, Niculae, ***Tânărul Rebreanu***, Editura Albatros, 1986.

Gheran, Niculae, ***Rebreanu. Amiaza unei vieți***, Editura Albatros, 1989.

Gheran, Niculae; Moldovan, Andrei, ***Liviu Rebreanu prin el însuşi,*** Editura Academiei Române, Bucureşti, 2008.

Glodeanu, Gheorghe, ***Eseuri***, Editura Umbria, Baia Mare, 1996.

Glodeanu, Gheorghe, ***Poetica romanului românesc interbelic***. O posibilă tipologie a romanului, Editura Libra, Bucureşti, 1998. Ediția a II-a Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2007.

Glodeanu, Gheorghe, ***Măştile lui Proteu***. *Ipostaze şi configurații ale romanului românesc*, Editura Fundației Culturale Libra, Bucureşti, 2005.

Horvat, Săluc, Liviu Rebreanu, ***„Ion" – universul uman –,*** Cu un cuvânt înainte de Gheorghe Glodeanu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.

Ilin, Stancu, ***Liviu Rebreanu în atelierul de creație***, Editura Minerva, 1985.

Ilin, Stancu, ***Liviu Rebreanu în Agora***, Editura Minerva, 1988.

Iorga, Nicolae, ***Istoria literaturii româneşti contemporane***, vol.2, În căutarea fondului (1890 -1934). Ediție îngrijită, note şi indici de Rodica Rotaru. Prefață de Ion Rotaru, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Kernbach, Victor, ***Dicționar de mitologie generală***, Postfață de Gh. Vlăduțescu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989.

Lăzărescu, Gheorghe, ***Romanul de analiză psihologică în literatura română,*** Editura Minerva, Bucureşti,1983.

Liviu Rebreanu interpretat de..., Ediție îngrijită de Al.Piru, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, col. „Biblioteca critică".

Liviu Rebreanu după un veac. Evocări. Comentarii critice. Perspective străine. Mărturii ale prozatorilor de azi. O carte gândită şi alcătuită de Mircea Zaciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985.

Lovinescu, E., ***Istoria literaturii române contemporane***, vol. I-II, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Malița, Liviu, ***Alt Rebreanu***, Editura Cartimpex, Cluj, 2000.

Manolescu, Nicolae, ***Arca lui Noe***. Eseu despre romanul românesc, Editura Minerva, Bucureşti, vol.I-1980, vol.II-1981, vol.III-1983.

Manolescu, Nicolae, ***Istoria critică a literaturii române***. *5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Mănucă, Dan, ***Liviu Rebreanu sau lumea prezumtivului***, Editura Moldova, 1995.

Micu, Dumitru, ***Istoria literaturii române***. *De la creația populară la postmodernism*, Editura SAECULUM I.O., Bucureşti, 2000.

Micu, Dumitru, ***Literatura română în secolul al XX-lea***, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2000.

Mioc, Simion, ***Anamorfoză şi poetică***, Editura Facla, 1988.

Muşat, Carmen Matei, ***Romanul românesc interbelic***. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice. Antologie, prefață, analize critice, note, dicționar, cronologie şi bibliografie de Carmen Matei Muşat, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

Muthu, Mircea, ***Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.

Negoițescu, Ion, ***Istoria literaturii române***, vol.I (1800-1945), Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

Paler, Ioan, ***Romanul românesc interbelic***, Editura Paralela 45, 1998.

Pamfil, Alina, ***Spațialitate şi temporalitate***. Eseuri despre romanul românesc interbelic, Editura Dacopress, Cluj-Napoca, 1993.

Perpessicius, ***Opere. Mențiuni critice***, vol.1-12, Editura Minerva, Bucureşti.

Petrescu, Liviu, ***Realitate şi Romanesc***. Editura tineretului, 1969.

Petrescu, Liviu, ***Scriitori români şi străini***. Eseuri. Editura Dacia, Cluj, 1973, col. „Discobolul".

Petrescu, Liviu, ***Romanul condiției umane***. Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Petrescu, Liviu, ***Vârstele romanului***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1992.

Piru, Al., ***Liviu Rebreanu***, Editura tineretului, Bucureşti, 1965.

Poetica romanului românesc. Antologie, note şi repere bibliografice de Mircea Regneală, prefață de Radu G.Țeposu, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

Popa, Mircea, ***Convergențe europene***, Editura Cogito, Oradea, 1995.

Popovici, Vasile, ***Lumea personajului***. *O sistematică a personajului literar*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

Protopopescu, Al., ***Romanul psihologic românesc***, Editura Eminescu, 1978.

Rachieru, Adrian Dinu, ***Pe urmele lui Liviu Rebreanu***, Editura Sport-Turism, 1986.

Raicu, Lucian, ***Liviu Rebreanu***, Editura pentru literatură, 1967.

Rădulescu, D. St., ***Dicționarul personajelor din opera lui Liviu Rebreanu***, Ediția a II-a, Editura Ramida, Bucureşti, 1995.

Realismul. Studiu introductiv, antologie şi note de Marian Popa, vol. I-III, Editura tineretului, [1969], col. „Lyceum”.

Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică. Antologie, sinteze bibliografice şi indice de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, Editura Minerva, Bucureşti, vol. III (R-S) -1988.

Rotaru, Ion, ***O istorie a literaturii române de la origini până în prezent***, Ediţia a II-a, Editura Dacoromână, Bucureşti, 2009.

Sasu, Aurel, ***Liviu Rebreanu. Sărbătoarea operei***, Editura Albatros, Bucureşti, 1978.

Săndulescu, Al., ***Introducere în opera lui Liviu Rebreanu***, Editura Minerva, 1976.

Simuţ, Ion, ***Rebreanu. Dincolo de realism***, Biblioteca revistei „Familia”, Oradea, 1977.

Ştefănescu, Cornelia, ***Momente ale romanului***. Modele, continuitate, neprevăzut, Editura Eminescu, 1973.

Şuluţiu, Octav, ***Scriitori şi cărţi***. Ediţie îngrijită, tabel cronologic şi prefaţă de Nicolae Florescu, Editura Minerva, 1974.

Tomuş, Mircea, ***Romanul romanului românesc***. În căutarea personajului, Editura 100+1 Gramar, Bucureşti, vol.1-1999, vol.2-2000.

Ţeposu, Radu G., ***Viaţa şi opiniile personajelor***, Editura Cartea Românească, 1983.

Vianu, Tudor, ***Opere***, vol.5. *Studii de stilistică (Arta prozatorilor români)*. Antologie, note şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, text stabilit de Cornelia Botez, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Vlad, Ion, ***Între analiză şi sinteză.*** Repere de metodologie literară, Editura Dacia, Cluj, 1970, col. „Discobolul”.

Vlad, Ion, ***Povestirea. Destinul unei structuri epice*** *(Dimensiunile eposului)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, col. „Universitas”.

Vlad, Ion, ***Lectura romanului***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Vlad, Ion, ***Lectura prozei***. Eseuri. Comentarii. Interpretări, Editura Cartea Românească, 1991.

Zaciu, Mircea, ***Clasici şi contemporani***, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1994, col. „Akademos”.

Zaciu, Mircea, ***Ca o imensă scenă, Transilvania…***, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel - coordonatori, ***Dicţionarul esenţial al scriitorilor români***, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.

Zamfir, Mihai, ***Cealaltă faţă a prozei***, Editura Eminescu, 1988, col. „Sinteze”.

Zéraffa, Michel, ***Personne et personnaje***. *Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, 2-e tirage, Éditions Klincksieck, 1971.

CUPRINS

„Nu există roman psihologic sau social, sau cum le mai clasifică critica savantă. Există romanul pur şi simplu, care trebuie să fie, în acelaşi timp, şi psihologic, şi social, şi fantastic, şi istoric... Căci romanul e o lume întreagă, de la Dumnezeu până la ultima gânganie, o lume specială, cu viaţa ei proprie, şi totuşi atât de apropiată de sufletul general omenesc încât oricine să o poată reconstitui cu fantezia..."

Liviu Rebreanu


ISBN 978-973-168-134-4
9 789731 681344